

Start file:

Prix Italia - 1954

PRIX ITALIA

CONCOURS INTERNATIONAL D'OEUVRES RADIOPHONIQUES

ITALIA PRIZE

INTERNATIONAL COMPETITION FOR RADIO WORKS

PREMIO ITALIA

CONCORSO INTERNAZIONALE PER OPERE RADIOFONICHE

RECEIVED
NAEB HEADQUARTERS

JUN 26 1954

AM PM
7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6

P R I X I T A L I A
CONCOURS INTERNATIONAL D'OEUVRES RADIOPHONIQUES
INSTITUÉ À CAPRI EN 1948

R È G L E M E N T

ARRÊTÉ EN DATE 18 SEPTEMBRE 1948 PAR L'ASSEMBLÉE CONSTITUTIVE RÉUNIE À CAPRI.
MODIFIÉ PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE RÉUNIE À VENISE LE 29 SEPTEMBRE 1949,
PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE RÉUNIE À NAPLES LE 13 OCTOBRE 1951
ET SUCCESSIVEMENT PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE MILAN LE 9 OCTOBRE 1952

R È G L E M E N T

1

Un Prix International Radiophonique est décerné chaque année selon les dispositions prévues par le présent Règlement.

Le Prix s'intitule: « *Prix Italia* - Concours international d'œuvres radiophoniques, institué à Capri en 1948 ».

2

Des prix annexes peuvent en outre être décernés chaque année selon les dispositions prévues par des Règlements annexes.

3

Le *Prix Italia* est attribué chaque année:

- 1) à une œuvre musicale avec texte;
- 2) à une œuvre littéraire ou dramatique avec ou sans musique.

Ces œuvres doivent être créées spécialement pour la radiodiffusion et avoir un caractère tel que ce moyen d'expression leur convienne mieux que tout autre.

Elles doivent réunir des qualités esthétiques remarquables et comporter des éléments qui perfectionnent et enrichissent l'expérience radiophonique.

4

Il est loisible à chaque Organisme de Radiodiffusion de choisir, sans distinction de nationalité, les auteurs ou les compositeurs des œuvres à présenter.

Les œuvres présentées pourront être inédites. Dans le cas où elles auraient déjà été émises, cette émission ne peut être antérieure à deux années précédant l'attribution du Prix.

Les œuvres inspirées par des textes déjà publiés sont admises, à condition d'avoir la valeur d'une création radiophonique.

5

Chaque année le *Prix Italia* est divisé en deux parties de valeur égale:

- l'une destinée à primer l'œuvre musicale avec texte;
- l'autre destinée à primer l'œuvre littéraire ou dramatique avec ou sans musique.

L'attribution de prix ex-æquo est exclue.

6

Les Jurys n'examinent que les œuvres soumises à leur appréciation par les Organismes de Radiodiffusion ayant accepté le Règlement du *Prix Italia* et rempli toutes les conditions y prévues.

Les œuvres présentant un caractère publicitaire sont exclues.

Il est recommandé aux Organismes adhérents dans le choix des œuvres qu'ils présentent, de tenir compte du fait qu'elles seront susceptibles d'être diffusées par tous les Organismes adhérents.

Il est de même souhaitable que les œuvres soumises aux Jurys soient traduisibles sans que soit altérée leur valeur artistique.

7

Les Jurys n'examinent que les œuvres accompagnées d'une attestation écrite par laquelle l'auteur, en ce qui le concerne, déclare — sous réserve de son droit moral et dans le but exclusif de permettre la radiodiffusion de son œuvre par tous les Organismes adhérents au *Prix Italia* — autoriser lesdits Organismes à procéder, au cas où l'œuvre serait primée:

- a) aux traductions nécessaires et aux adaptations indispensables de l'œuvre;

b) à l'enregistrement de l'œuvre par des instruments servant à la reproduction mécanique des sons, en vue des émissions prévues sous c) ci-dessous;

c) à deux émissions de l'œuvre, soit en direct, soit par relais, soit au moyen des instruments servant à la reproduction mécanique, chacune de ces émissions donnant lieu, au profit de l'auteur, à la rémunération usuelle accordée pour les œuvres du même genre par l'Organisme qui assure la diffusion, sans qu'un quelconque supplément de rémunération soit versé du fait qu'il s'agit d'une œuvre primée.

Dans l'attestation visée ci-dessus, l'auteur doit, en outre, soit déclarer qu'il est, en ce qui concerne l'œuvre qu'il soumet, le seul titulaire du droit de traduction, d'adaptation, de reproduction et de radiodiffusion, soit indiquer le ou les titulaires de l'un ou l'autre de ces droits. Dans ce dernier cas, il est loisible à l'Organisme de Radiodiffusion saisi de l'œuvre, d'exiger de l'auteur, comme condition de la présentation de l'œuvre au Jury, des attestations analogues à celles visées à l'alinéa précédent, délivrées par lesdits titulaires.

8

Les Jurys n'examinent les œuvres comportant une partie musicale que si elles sont accompagnées de l'une des quatre déclarations visées ci-dessous:

a) si l'œuvre n'a encore fait l'objet ni d'une édition ni d'un contrat d'édition, l'auteur doit l'accompagner d'une déclaration écrite par laquelle il autorise tous les Organismes adhérents au *Prix Italia* — pour le cas où l'œuvre serait primée — à réaliser les copies nécessaires, rigoureusement réservées, sauf stipulation contractuelle contraire, aux deux émissions prévues à l'article précédent;

b) si l'œuvre, sans être éditée, a déjà fait l'objet d'un contrat d'édition, l'auteur doit l'accompagner de la déclaration prévue sous a) ci-dessus, mais établie par le titulaire du droit d'édition;

c) si l'œuvre a déjà fait l'objet d'une édition par un tiers sans que des exemplaires se trouvent en vente à des conditions courantes,

l'auteur doit l'accompagner d'une déclaration écrite de l'éditeur par laquelle ce dernier s'engage à louer un matériel complet de l'œuvre, si celle-ci est primée, à chacun des Organismes adhérents au *Prix Italia* qui en ferait la demande, contre le prix de location usuel;

d) si l'œuvre a été éditée par l'auteur lui-même sans que des exemplaires se trouvent en vente à des conditions courantes, l'auteur doit l'accompagner d'une déclaration écrite par laquelle il s'engage, pour le cas où celle-ci serait primée, à mettre un matériel complet à la disposition de chacun des Organismes adhérents au *Prix Italia* qui en ferait la demande, contre le prix de location usuel.

9

Au cas où le Jury estime que la qualité des œuvres présentées ne justifie pas l'attribution du Prix, son montant est versé au fonds de réserve prévu par l'article 32.

10

Tout Organisme n'ayant pas versé sa cotisation prévue à l'article 27, ne peut désigner d'experts au Jury et perd le droit de présenter des œuvres au concours.

Tout Organisme adhérent n'ayant pas versé sa cotisation dans le délais de deux ans ne peut plus être considéré comme faisant partie du *Prix Italia*.

11

Il est vivement recommandé à tous les Organismes adhérents de diffuser, si possible par leur propres moyens, les œuvres primées dans les douze mois qui suivront l'attribution du Prix.

12

Les œuvres présentées au *Prix Italia* doivent avoir une durée minimum de 25 minutes et ne pas excéder 85 minutes.

Les Jurys du *Prix Italia* et des Prix annexes sont constitués dans les conditions suivantes:

Chaque année, l'Assemblée Générale ordinaire prévue par les dispositions de l'article 24 ci-après, constitue pour l'année suivante autant de Jurys qu'il y a de *catégories d'œuvres* à primer pour l'attribution du *Prix Italia* et des Prix annexes, en répartissant les sièges entre tous les Organismes adhérents au *Prix Italia*.

Un Organisme ne peut être désigné deux années consécutives pour un même Jury.

Chaque Organisme adhérent ne peut être désigné que pour un seul Jury, auquel il enverra un expert radiophonique de son choix.

14

Chaque Organisme peut présenter deux œuvres musicales avec texte et deux œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique, ainsi que les œuvres prévues par les Règlements annexes.

Toutefois, l'Organisme désigné pour un Jury ne pourra présenter aucune œuvre à ce Jury.

15

Chaque Jury ne délibère valablement que si trois membres au moins sont présents.

Dans le cas où l'un des Jurys n'atteindrait pas ledit quorum, le Secrétariat devra le compléter en faisant appel à un expert radiophonique de son choix.

16

Les représentants des Organismes adhérents qui ne font pas partie d'un Jury, peuvent assister à l'audition des œuvres présentées.

17

Les frais de déplacement des membres du Jury sont supportés par les Organismes qui les ont choisis.

Les frais afférents aux membres appelés par le Secrétariat en vertu de l'article 15 sont supportés par le Secrétariat.

18

Chaque Jury procède à ses travaux en appliquant les règles suivantes:

a) le Jury, au cours de sa première réunion, nomme son Président. Le Secrétariat présente un rapport en vue de permettre au Jury d'identifier les œuvres présentées et le Jury s'assure que, dans la présentation des œuvres susdites, les dispositions du Règlement ont été respectées;

b) le vote est secret. Les décisions sont prises à la majorité simple des membres votants. Le Président prend part au vote sans voix prépondérante;

c) l'ordre d'écoute des œuvres est établi par tirage au sort;

d) quand toutes les œuvres auront été écoutées, il sera procédé à un échange d'opinions en vue d'examiner si certaines d'entre elles ne répondent ni à la lettre ni à l'esprit du Règlement et de décider en ce cas leur élimination, éventuellement par vote;

e) après cette première élimination, le Jury procède à une discussion sur la valeur esthétique et radiophonique des œuvres;

f) le Jury attribue ensuite le prix par scrutin secret;

g) dans les limites des conditions générales susindiquées le Jury procède à ses travaux selon les modalités qu'il juge les mieux appropriées.

Les Présidents des Jurys ont seuls qualité pour donner communication à l'Assemblée Générale du résultat du scrutin, des conclusions et observations de leur Jury respectif. Avant de procéder à cette communication, les Présidents se réunissent dans le but de coordonner leurs observations.

Les membres des Jurys sont tenus d'observer le secret des délibérations.

19

Le *Prix Italia* est doté d'un Secrétariat permanent confié à la Radio Italienne, promotrice du *Prix Italia*, qui en supporte les frais.

Les œuvres présentées par les Organismes adhérents devront être en possession du Secrétariat du *Prix Italia* six semaines au minimum avant la réunion des Jurys.

Les œuvres qui seront envoyées au Secrétariat du *Prix Italia* devront comporter:

Pour les œuvres musicales:

- a) deux enregistrements de l'œuvre;
- b) deux exemplaires au moins de la partition musicale;
- c) la traduction du texte en français et en anglais en nombre suffisant d'exemplaires;
- d) des notices explicatives sur l'œuvre présentée.

Et pour les œuvres littéraires ou dramatiques:

- a) deux enregistrements dans la langue originale;
- b) s'il y a lieu, un exemplaire de la partition musicale;
- c) la traduction en français et en anglais du texte littéraire en nombre suffisant d'exemplaires;
- d) des notices explicatives sur l'œuvre présentée.

L'attribution du Prix se fera, si possible, dans la dernière semaine de septembre.

Le Secrétariat fixe les dates des réunions des Jurys.

Les réunions des Jurys ont lieu dans une ville du Pays de l'Organisme de Radiodiffusion qui a la charge du Secrétariat.

Il est souhaitable que les résultats du *Prix Italia* fassent l'objet d'une émission radiophonique ou d'un communiqué de la part de tous les Organismes adhérents.

L'Assemblée Générale ordinaire du *Prix Italia* a lieu tous les ans à l'occasion de la proclamation des lauréats.

Entre les sessions et en cas d'urgence, les Organismes adhérents pourront être invités par le Secrétariat à exprimer leur vote par correspondance.

Les décisions sont prises à la majorité simple des votants.

L'Assemblée Générale doit être convoquée en session extraordinaire par le Secrétariat lorsque deux cinquièmes des Organismes adhérents en auront exprimé le désir.

Cette convocation aura lieu dans les trois mois suivant la réception de la demande et avec un préavis d'un mois.

Les décisions sont prises à la majorité simple des votants.

Les tâches du Secrétariat sont les suivantes:

a) renseigner les Organismes de Radiodiffusion non adhérents sur le Règlement du *Prix Italia*;

b) provoquer les réunions des Jurys;

c) préparer les séances des Jurys ainsi que les Assemblées Générales et en assurer le Secrétariat;

d) garder le contact avec tous les Organismes adhérents au *Prix Italia*;

e) veiller aux questions administratives et à la gestion financière du *Prix Italia*;

f) prendre les accords nécessaires avec les différents Organismes adhérents pour faciliter la remise aux lauréats du montant en espèces du Prix;

g) recevoir des Organismes artistiques ou culturels les fonds destinés à la dotation des Prix annexes dont la création aura été approuvée par l'Assemblée Générale.

Pour constituer le fonds destiné à l'attribution du *Prix Italia*, les Organismes adhérents verseront une cotisation au cours du premier trimestre de chaque année.

Le montant du *Prix Italia* est fixé à une somme équivalente à 35.000 francs suisses au maximum et au minimum à 20.000 francs suisses.

Chaque année, le Secrétariat fixe, compte tenu du nombre des Organismes adhérents, le montant d'une cotisation minima et celui d'une cotisation maxima permettant d'atteindre respectivement le montant minimum et le montant maximum du *Prix Italia*.

Etant donné qu'il est souhaitable que le montant du *Prix Italia* atteigne le maximum ci-dessus indiqué, le Secrétariat pourra, après notification des cotisations, communiquer aux Organismes adhérents le supplément de cotisation nécessaire pour atteindre le maximum du Prix.

Il est recommandé à chaque Organisme adhérent de verser, si possible en francs suisses, sa cotisation à une banque indiquée par le Secrétariat du *Prix Italia*, avant la date limite prévue par l'article 27.

Si le versement est effectué en devises du Pays de l'Organisme adhérent, ce versement n'aura qu'une valeur de garantie. Sa valeur effective devra être rapportée à son équivalent en francs suisses d'après le cours des changes au moment où le montant sera versé aux lauréats.

Le Secrétariat a pour tâche de verser aux Organismes adhérents intéressés la valeur ou la contrevaletur du prix destiné aux lauréats.

Ces Organismes feront, si nécessaire, toute démarche utile auprès des autorités gouvernementales de leur Pays pour faciliter cette opération.

Si le total des cotisations dépassait la somme prévue pour le montant du *Prix Italia*, la différence serait affectée au fonds de réserve.

Tout Organisme de Radiodiffusion d'un Pays membre de l'U.I.T. peut adhérer au *Prix Italia*.

L'engagement pris par les Organismes adhérents au *Prix Italia* est valable pendant l'exercice clos par l'attribution du Prix.

Cet engagement est tacitement renouvelé si l'Organisme adhérent n'a pas notifié officiellement au Secrétariat, dans les quatre mois suivant l'attribution du Prix, son intention de se retirer.

Le présent Règlement ne peut être modifié que par l'Assemblée Générale.

Il est rédigé en trois langues: français, anglais et italien.

Le texte français fait foi.

Milan, le 9 octobre 1952.

A N N E X E N . 1
A U R È G L E M E N T D U « P R I X I T A L I A » P O R T A N T
I N S T I T U T I O N D ' U N P R I X O F F E R T P A R L A R A D I O I T A L I A N A

L'Assemblée Générale du *Prix Italia* réunie à Milan le 9 octobre 1952,

— accepte l'offre, formulée par la RAI en tant que promotrice du Concours International d'œuvres radiophoniques *Prix Italia*, de doter le Concours d'une somme annuelle supplémentaire;

— décide de destiner cette somme à l'institution d'un prix annexe au *Prix Italia*, qui sera régi par les dispositions ci-après:

1

Le Prix s'intitule *Prix de la Radio Italiana*.

2

Le *Prix de la Radio Italiana* est attribué chaque année dans les conditions fixées par l'article 3 et selon les modalités prévues à l'article 5 du Règlement du *Prix Italia*.

3

Le *Prix de la Radio Italiana* est décerné par les Jurys du *Prix Italia*.
A cet effet, les Jurys choisissent parmi les œuvres présentées au *Prix Italia*, après avoir attribué ce Prix, la plus méritante dans chacune des deux catégories prévues par l'article 3 du Règlement du *Prix Italia*.

La somme affectée au *Prix de la Radio Italiana* sera égale à la moitié du montant du *Prix Italia*.

Elle sera versée aux lauréats en lires par le Secrétariat du *Prix Italia*.

Sous réserve des dispositions de la présente Annexe, le Règlement du *Prix Italia* est applicable « mutatis mutandis » au *Prix de la Radio Italiana*.

Milan, le 9 octobre 1952.

A N N E X E N . 2

AU RÈGLEMENT DU « PRIX ITALIA » PORTANT INSTITUTION
D'UN PRIX OFFERT PAR L'ASSOCIATION DE LA PRESSE ITALIENNE

L'Assemblée Générale du *Prix Italia* réunie à Milan le 9 octobre 1952,

— accepte l'offre, formulée par l'Association de la Presse Italienne,
de doter le Concours International d'œuvres radiophoniques *Prix Italia*
d'une somme annuelle d'un million de liras italiennes;

— décide de destiner cette somme à l'institution d'un prix annexe
au *Prix Italia*, qui sera régi par les dispositions ci-après:

1

Le Prix s'intitule *Prix de l'Association de la Presse Italienne*.

2

Le Prix est destiné à primer annuellement une œuvre ayant le caractère d'un documentaire artistique, littéraire ou scientifique, d'un radio-reportage ou d'un magazine, créée spécialement pour la radiodiffusion.

Le Prix est indivisible.

3

Chaque Organisme adhérent au *Prix Italia* peut présenter annuellement une seule œuvre, sous réserve des dispositions de l'article 14, alinéa 2, du Règlement du *Prix Italia*.

L'œuvre présentée ne devra pas excéder 30 minutes.

L'envoi au Secrétariat du *Prix Italia* devra comporter:

- a) deux enregistrements dans la langue originale;
- b) la traduction en français et en anglais du texte, en nombre suffisant d'exemplaires;
- c) des notices explicatives sur l'œuvre présentée.

Les œuvres présentées au *Prix de l'Association de la Presse Italienne* constituent une « catégorie » pour l'application de l'article 13 du Règlement du *Prix Italia*.

La somme affectée au *Prix de l'Association de la Presse Italienne* sera versée au lauréat en lires par le Secrétariat du *Prix Italia*.

Sous réserve des dispositions de la présente Annexe, le Règlement du *Prix Italia* est applicable « mutatis mutandis » au *Prix de l'Association de la Presse Italienne*.

Milan, le 9 octobre 1952.

I T A L I A P R I Z E
INTERNATIONAL COMPETITION FOR RADIO WORKS
FOUNDED AT CAPRI IN 1948

S T A T U T E

DRAWN UP ON SEPTEMBER 18TH, 1948 BY THE CONSTITUTIVE ASSEMBLY HELD AT CAPRI.
AMENDED BY THE GENERAL ASSEMBLY HELD AT VENICE ON SEPTEMBER 29TH, 1949,
BY THE GENERAL ASSEMBLY HELD AT NAPLES ON OCTOBER 13TH, 1951
AND SUCCESSIVELY BY THE GENERAL ASSEMBLY AT MILAN ON OCTOBER 9TH, 1952

STATUTE

1

An International Prize will be awarded each year in accordance with the regulations of the present Statute.

The Prize will be called "Italia Prize - International competition for Radio Works, founded at Capri in 1948".

2

Additional Prizes may be awarded as well, each year, in accordance with the Additional Statutes.

3

The Italia Prize will be awarded each year to:

- 1) a musical composition with words;*
- 2) a literary or dramatic work with or without music.*

The entries submitted must have been especially created for broadcasting and must be in a form best suited to be presented through the medium of radio.

The entries submitted must present high aesthetic qualities and must also include elements which broaden and enrich broadcasting experience.

4

Every Broadcasting Organization is free to choose, without any consideration of nationality, the Authors or Composers of the entries to be submitted.

The entries submitted may be entirely new. Should they have already been broadcast, they must not have been put on the air more than two years before the awarding of the Prize.

Works inspired by texts which have already been published are admitted on condition that they have a creative value for broadcasting.

5

Each year the Italia Prize is divided into two parts having equal value, of which:

- one to be awarded to a musical composition with text;*
- and the other, to be awarded to a literary or dramatic work with or without music.*

The awarding of ex-aequo prizes is excluded.

6

The Juries shall not examine any entries other than those submitted by the Broadcasting Organizations which have accepted the Statute of the Italia Prize and have fulfilled all the conditions laid down by the said Statute.

Entries of a publicity character will be rejected.

In the choice of entries, Broadcasting Organizations should bear in mind the suitability of the works for being broadcast by all the Organizations participating in the Italia Prize.

It is also desirable that the entries submitted to the Juries should be easy to translate without impairing their artistic value.

7

The Juries shall examine only entries accompanied by a written statement by which the Author, insofar as he is concerned, declares that, under reserve of his moral right and for the sole purpose of permitting the broadcasting of his work by all the Organizations participating in the Italia Prize, he authorizes the said Organizations, should his work be awarded a prize, to procede:

a) with the necessary translations and with the indispensable adaptations of the work;

b) with the recording of the work by means of instruments suitable for the mechanical reproduction of sound with a view to the broadcasts provided for under c) hereunder;

c) with two broadcasts of the work either by direct broadcast or in relay or by means of instruments suitable for mechanical reproduction. For each of these broadcasts the Author shall be credited with the usual amounts paid by the Broadcasting Organization for works of the same nature. No additional amounts of any kind shall be claimable by the Author on account of the fact that the work has been awarded a prize.

In the above mentioned statement, the Author must also declare that, insofar as the entry is concerned, he is the sole owner of the rights of translation, adaptation, reproduction and broadcasting, otherwise he must indicate the owner or owners of either one or of all of these rights. In the latter case, the Organization submitting the entry may request from the Author, making it a condition to be fulfilled before submitting the entry to the Juries, written authority from the said owners covering the points in a), b) and c) above.

8

The Juries, in the case of works with music, shall only examine entries accompanied by one of the four statements listed hereunder:

a) if the work has not yet been published or been the object of a contract for publication, the Author must make a written statement authorizing—in the event of the work being awarded a prize—all the Organizations participating in the Italia Prize to make the necessary copies, reserved to their own exclusive use, agreements to the contrary excepted, for the two broadcasts mentioned in Art. 7 above;

b) if the work, though not yet published, has already been the subject of a contract for publication, the Author must accompany it by the statement mentioned under paragraph a) above signed, however, by the lawful owner of the copyright;

c) if the work has already been published by a third party and no

copies can be found for sale at the usual price, the Author must accompany it by a written statement signed by the publisher who thereby undertakes—in the event of the work being awarded a prize—to let on hire at the usual fee a complete copy of the work to all the Organizations participating in the Italia Prize who might apply for it;

d) if the work has been published by the Author himself and no copies can be found for sale at the usual price, the Author must accompany it by a written statement by which he undertakes—in the event of the work being awarded a prize—to make available to all the Organizations participating in the Italia Prize that may request it, a complete copy of the work against payment of the hire fee.

9

Should the Jury consider that the quality of the works submitted does not justify the awarding of the Prize, the amount shall be turned over to the reserve funds provided for in Art. 32.

10

Organizations which have not paid the quota required under Art. 27 cannot be represented on the Jury and will also forfeit the right to submit entries to the competition.

Organizations which have not paid their quota within two years shall not be considered as participating in the Italia Prize.

11

All Organizations participating in the Italia Prize are strongly recommended to broadcast, if possible by their own production, the winning entries, within the twelve months following the awarding of the Prize.

12

Entries submitted must have a minimum duration of 25 minutes and must not exceed 85 minutes.

The Juries for the Italia Prize and for the additional Prizes shall be formed as follows:

Each year the ordinary General Assembly, mentioned in Art. 24, shall form, for the following year, as many Juries as are the categories of entries to which the Italia Prize and the additional Prizes are to be awarded. The seats in the various Juries shall be divided among all the Organizations participating in the Italia Prize. No Organization may be appointed two years consecutively to attend on the same Jury.

Each Organization may be appointed to attend on only one Jury and may send, as Juryman, a broadcasting expert of its choice.

Each Organization may submit two musical compositions with words, two literary or dramatic works with or without music as well as the works mentioned by the additional Statutes.

However an Organization appointed to attend on a Jury may not submit any entries to that same Jury.

The decisions of each Jury shall not be valid if three members at least are not present.

Should the Jury not attain the said total, it shall be the Secretariat's responsibility to complete it by calling on a broadcasting expert of its choice.

} Omit

Representatives of the Organizations participating in the Italia Prize who are not members of the Jury, may be present at the playback of the entries submitted.

} Omit

Travel expenses incurred by members of the Jury shall be defrayed by the Organizations which they represent.

} Omit

Expenses relating to members called by the Secretariat as mentioned by Art. 15, shall be defrayed by the Secretariat.

18

In performing its duties each Jury applies the following rules:

a) at its first meeting the Jury shall appoint its Chairman. The Secretariat shall submit a report in order to enable the Jury to identify the entries submitted. The Jury shall then satisfy itself that the rules of the Statute have been applied in submitting the entries;

b) votes are secret. Decisions shall be taken by a simple majority of voters. The Chairman shall vote, but his vote shall not be preponderant;

c) the order of performance of the entries submitted shall be determined by ballot;

d) when all the entries have been heard a discussion shall follow with the object of ascertaining whether any of them do not meet the spirit or the letter of the Statute and, in this case, to decide, by vote or otherwise, on their elimination;

e) after this first elimination the Jury shall proceed to another discussion regarding the aesthetic and broadcasting standards of the entries;

f) the Jury shall then award the prize by a secret vote;

g) within the limits of the general rules listed above, the Jury will operate in the manner it considers most appropriate.

The Chairmen of the Juries, and they alone, are entitled to give information to the General Assembly regarding the results of the votings, the conclusions and the remarks of the respective Juries. Before proceeding to give this information the Chairmen shall meet in order to coordinate their remarks.

The members of the Juries are bound to secrecy regarding the discussions.

19

The Italia Prize has a permanent Secretariat. This office is entrusted to the Radio Italiana, promoter of the Italia Prize, at its own expense.

20

Entries submitted by the Organizations participating in the Italia Prize, must reach the Secretariat at least six weeks before the meeting of the Juries.

Entries forwarded to the Secretariat of the Italia Prize shall consist of:

For musical works:

- a) *two recordings of the work;*
- b) *at least two copies of the musical score;*
- c) *a sufficient number of copies of the English and French translations of the text;*
- d) *explanatory notes on the work.*

For literary or dramatic works:

- a) *two recordings in the original language;*
- b) *when necessary, a copy of the musical score;*
- c) *a sufficient number of copies of the English and French translations of the text;*
- d) *explanatory notes on the work.*

21

The Prize shall be awarded, if possible, within the last week of September. The Secretariat fixes the dates of the meetings of the Juries.

22

The meetings take place in a town of the Country of the Broadcasting Organization to which the office of the Secretariat is entrusted.

23

It is desirable that the results of the Italia Prize be made known through a broadcast or a communiqué on the part of all the Organizations participating.

24

The ordinary General Assembly of the Italia Prize takes place each year when the verdicts awarding the Prizes are made public.

Between sessions and in urgent cases, the Organizations participating in the Italia Prize may be invited by the Secretariat to express their vote by correspondence.

The decisions shall be taken by a simple majority of voters.

Extraordinary meetings of the General Assembly shall be called by the Secretariat when two-fifths of the Broadcasting Organizations participating in the Italia Prize express this wish. The meeting shall take place within three months after the request has been received and with one month's notice.

The decisions shall be taken by a simple majority of voters.

The duties of the Secretariat are the following:

- a) to keep Broadcasting Organizations which do not participate in the Italia Prize informed on the rules of its Statute;*
- b) to call the meetings of the Juries;*
- c) to prepare the meetings of the Juries as well as those of the General Assembly and to ensure the Secretariat services;*
- d) to maintain contacts with all the Organizations participating in the Italia Prize;*
- e) to be responsible for the administrative questions and the financial management of the Italia Prize;*
- f) to make all the necessary arrangements with the various Broadcasting Organizations to facilitate cash payments involved in the prize awarded, to the respective winners;*
- g) to receive from artistical and cultural Organizations the funds destined to endow additional Prizes the creation of which has been approved by the General Assembly.*

The fund from which the award of the Italia Prize shall be supplied shall be made up of quotas to be subscribed by each Organization participating in the Italia Prize and payable within the first three months of each year.

The maximum amount of the Italia Prize is fixed at the equivalent of 35.000 Swiss Francs and the minimum at the equivalent of 20.000 Swiss Francs.

Each year the Secretariat shall fix the amount of a maximum and a minimum quota whose sum totals shall constitute the maximum and minimum amounts of the Prize respectively. The amounts of the quotas shall be based on the number of the Organizations participating in the Italia Prize.

As it is desirable that the amount of the Prize attain its above mentioned maximum, the Secretariat may, after receiving notification of the quotas paid, inform the participating Organizations of the supplementary quotas required in order to attain the said maximum.

It is recommended that each Broadcasting Organization pay its quota, if possible in Swiss Francs, to a Bank indicated by the Secretariat, before the time limit set in Art. 27.


If the payment is made in the local currency of the Country to which the participating Organization belongs, then this payment shall only be considered as a guarantee. The real value will have to be assessed at its equivalent in Swiss Francs at the rate of exchange prevailing when the amount is paid over to winners.

It is the Secretariat's duty to pay to the Broadcasting Organizations concerned the amount or the equivalent of the amount due to the Prize winners.

The Broadcasting Organizations shall take any steps which may be necessary with the Authorities of their Countries to help in these operations.


Should the total amount of the quotas paid exceed the maximum amount established for the Italia Prize, the difference shall be paid in to the reserve funds.

Any Broadcasting Organization of a Country belonging to the I.T.U. may participate in the Italia Prize.



The obligations undertaken by Organizations participating in the Italia Prize shall be binding in any year until the date when the Prize is awarded.

These obligations are tacitly renewed if the Broadcasting Organization has not notified the Secretariat within four months from the awarding of the Prize, that it intends to withdraw its membership.



The General Assembly alone has the power to modify the present Statute. The Statute is drawn up in three languages: French, English and Italian. The French text shall prevail.

Milan, the 9th of October, 1952.

APPENDIX 1

TO THE STATUTE OF THE «ITALIA PRIZE» REGARDING
THE FOUNDATION OF A PRIZE OFFERED BY THE RADIO ITALIANA

The General Assembly of the Italia Prize, meeting in Milan on the 9th October 1952, hereby:

— *accepts the offer, made by the RAI, promoter of the International Competition for Radio Works known as the Italia Prize, to endow the said Competition with an additional yearly sum;*

— *decides to allocate this sum to the institution of a Prize, additional to the Italia Prize, to be awarded in accordance with the rules hereunder specified:*

1

The Prize shall be called The Radio Italiana Prize.

2

The Radio Italiana Prize shall be awarded each year according to the conditions established by Art. 3 hereunder and following the procedure laid down by Art. 5 of the Statute of the Italia Prize.

3

The Radio Italiana Prize shall be awarded by the Italia Prize Juries.

The Juries shall choose among the entries submitted to the Italia Prize, after the said Prize has been awarded, the most deserving work in each one of the two categories provided for in Art. 3 of the Italia Prize Statute.

The sum allocated to The Radio Italiana Prize shall be equal to half the amount of the sum allocated to the Italia Prize.

The sum in question shall be paid to the winners in Lire by the Secretariat.

Under reserve of the Regulations specified in the present Appendix, the rules of the Italia Prize Statute, "mutatis mutandis", are applicable to The Radio Italiana Prize.

Milan, the 9th of October, 1952.

APPENDIX 2

TO THE STATUTE OF THE «ITALIA PRIZE» REGARDING
THE FOUNDATION OF A PRIZE OFFERED BY THE ITALIAN PRESS ASSOCIATION

The General Assembly of the Italia Prize, meeting in Milan on the 9th October 1952, hereby:

— *accepts the offer, made by the Italian Press Association, to endow the Italia Prize International Competition for Radio Works, with a yearly sum of one million Lire;*

— *decides to allocate this sum to the institution of a Prize, additional to the Italia Prize, to be awarded in accordance with the rules hereunder specified:*

1

The Prize shall be called The Italian Press Association Prize.

2

The Prize shall be awarded every year to a work having the character of an artistic, literary or scientific documentary, a reportage or a magazine programme, created specially for broadcasting.

The Prize may not be divided.

3

Each Broadcasting Organization participating in the Italia Prize, may submit each year one entry, under reserve of the regulations laid down by Art. 14, paragraph 2, of the Italia Prize Statute.

Entries submitted must have a maximum duration of 30 minutes. Entries forwarded to the Secretariat of the Italia Prize shall consist of:

- a) two recordings in the original language;*
- b) a sufficient number of copies of the French and English translation of the text;*
- c) explanatory notes on the work.*

The entries forwarded to compete in The Italian Press Association Prize shall form one of the "categories" mentioned in Art. 13 of the Italia Prize Statute.

The sum allocated to The Italian Press Association Prize shall be paid in Lire to the winner by the Secretariat.

Under reserve of the Regulations specified in the present Appendix, the rules of the Italia Prize Statute, "mutatis mutandis", are applicable to The Italian Press Association Prize.

Milan, the 9th of October, 1952.

P R E M I O I T A L I A

CONCORSO INTERNAZIONALE PER OPERE RADIOFONICHE
ISTITUITO A CAPRI NEL 1948

R E G O L A M E N T O

REDATTO IL 18 SETTEMBRE 1948 DALL'ASSEMBLEA COSTITUTIVA RIUNITA A CAPRI.
MODIFICATO DALL'ASSEMBLEA GENERALE RIUNITA A VENEZIA IL 29 SETTEMBRE 1949,
DALL'ASSEMBLEA GENERALE RIUNITA A NAPOLI IL 13 OTTOBRE 1951
E SUCCESSIVAMENTE DALL'ASSEMBLEA GENERALE RIUNITA A MILANO IL 9 OTTOBRE 1952

REGOLAMENTO

1

Un Premio Internazionale Radiofonico è assegnato ogni anno secondo le disposizioni del presente Regolamento.

La denominazione del Premio è la seguente: « Premio Italia - Concorso internazionale per opere radiofoniche, istituito a Capri nel 1948 ».

2

Dei Premi annessi possono inoltre essere assegnati ogni anno secondo le disposizioni previste dai Regolamenti aggiuntivi.

3

Il Premio Italia è attribuito ogni anno:

- 1) a un'opera musicale con testo;*
- 2) a un'opera letteraria o drammatica con o senza musica.*

Tali opere devono essere create appositamente per la radiodiffusione ed avere un carattere tale per cui questo mezzo di espressione convenga loro meglio di ogni altro.

Esse devono presentare delle qualità estetiche notevoli e contenere degli elementi che perfezionino e arricchiscano l'esperienza radiofonica.

4

È consentito a ciascun Organismo di Radiodiffusione di scegliere, senza distinzione di nazionalità, gli autori o i compositori delle opere da presentare.

Le opere presentate possono essere inedite. Ove esse fossero già state trasmesse, tale trasmissione non potrà precedere di più di due anni l'attribuzione del Premio.

Sono ammesse opere ispirate a testi già pubblicati, purchè abbiano il valore di una creazione radiofonica.

5

Ogni anno il Premio Italia è diviso in due parti di eguale valore:

- una destinata a premiare l'opera musicale con testo;*
- l'altra destinata a premiare l'opera letteraria o drammatica con o senza musica.*

L'attribuzione di premi ex-æquo è esclusa.

6

Le Giurie non esaminano che le opere sottoposte al loro giudizio dagli Organismi di Radiodiffusione che abbiano accettato il Regolamento del Premio Italia e adempiuto a tutte le condizioni da esso previste.

Non sono ammesse opere che presentino un carattere pubblicitario.

Nella scelta delle opere da sottoporsi si raccomanda agli Organismi aderenti di tener presente che esse devono poter essere radiotrasmesse da tutti gli Organismi aderenti.

È del pari desiderabile che le opere presentate alle Giurie siano tralasciabili senza che sia alterato il loro valore artistico.

7

Le Giurie non esaminano che le opere accompagnate da un documento scritto, mediante il quale l'autore, per quanto lo riguarda, dichiara — salvo il suo diritto morale e allo scopo esclusivo di permettere la radiodiffusione della sua opera da parte di tutti gli Organismi aderenti al Premio Italia — di autorizzare detti Organismi a procedere, nel caso in cui l'opera venisse premiata:

- a) alle traduzioni necessarie e agli adattamenti indispensabili dell'opera;*

b) alla registrazione dell'opera mediante strumenti che servono alla riproduzione meccanica dei suoni, in vista delle trasmissioni elencate alla lettera c) in appresso;

c) a due trasmissioni dell'opera, sia dal vivo, sia in relais, sia mediante gli strumenti che servono alla riproduzione meccanica, entrambe le trasmissioni dando luogo, a profitto dell'autore, al compenso usuale accordato alle opere dello stesso genere dall'Organismo che effettua la trasmissione, senza che un qualsiasi supplemento di compenso sia dovuto per il fatto che si tratta di un'opera premiata.

Nel documento sopra indicato, l'autore deve inoltre o dichiarare di essere, per quanto riguarda l'opera presentata, il solo titolare del diritto di traduzione, d'adattamento, di riproduzione e di radiodiffusione, o indicare il ovvero i titolari dell'uno o dell'altro di questi diritti. In quest'ultimo caso, l'Organismo di Radiodiffusione interessato alla presentazione dell'opera, può esigere dall'autore, come condizione della presentazione di questa alla Giuria, dei documenti analoghi a quelli specificati negli alinea precedenti, da rilasciarsi dai suddetti titolari.

8

Le Giurie non esaminano le opere contenenti una parte musicale qualora non siano accompagnate da una delle quattro dichiarazioni in appresso elencate:

a) se l'opera non è ancora stata oggetto d'una edizione o di un contratto d'edizione, l'autore deve accompagnarla con una dichiarazione scritta mediante la quale autorizza tutti gli Organismi aderenti al Premio Italia — per il caso in cui l'opera sia premiata — a effettuare le copie necessarie, strettamente riservate, salvo stipulazione contrattuale contraria, alle due trasmissioni di cui all'articolo precedente;

b) se l'opera, senza essere edita, è già stata oggetto d'un contratto d'edizione, l'autore deve accompagnarla con la dichiarazione indicata alla suddetta lettera a), redatta però dal titolare del diritto d'edizione;

c) se l'opera è già stata oggetto d'una edizione da parte di un terzo senza che se ne trovino in vendita degli esemplari a condizioni correnti, l'autore deve accompagnarla con una dichiarazione scritta dell'editore, con

la quale quest'ultimo s'impegna a noleggiare un materiale completo dell'opera, qualora questa sia stata premiata, a ciascuno degli Organismi aderenti al Premio Italia che ne facesse domanda, e ciò al prezzo di noleggio abituale;

d) se l'opera è stata pubblicata dall'autore stesso, senza che se ne trovino in vendita degli esemplari a condizioni correnti, l'autore deve accompagnarla con una dichiarazione scritta con la quale s'impegna, per il caso in cui la stessa sia premiata, a mettere a disposizione di ciascuno degli Organismi aderenti al Premio Italia che ne facesse domanda, un materiale completo, al prezzo di noleggio abituale.

9

Qualora la Giuria ritenga che la qualità delle opere presentate non giustifichi l'attribuzione del premio, l'ammontare dello stesso sarà versato al fondo di riserva previsto dall'articolo 32.

10

L'Organismo che non abbia versato la quota prevista dall'articolo 27, non può designare esperti alla Giuria e perde il diritto di presentare opere al concorso.

L'Organismo aderente che per due anni non abbia versato la sua quota, non può più essere considerato come partecipante al Premio Italia.

11

Si raccomanda vivamente a tutti gli Organismi aderenti di trasmettere, se possibile con i loro propri mezzi, le opere premiate, entro i dodici mesi successivi all'attribuzione del Premio.

12

Le opere presentate al Premio Italia devono avere una durata minima di 25 minuti e una durata massima di 85 minuti.

Le Giurie del Premio Italia e dei Premi annessi sono costituite secondo le seguenti norme:

Ogni anno l'Assemblea Generale ordinaria, prevista dalle disposizioni dell'articolo 24 in appresso, costituisce per l'anno successivo tante Giurie quante sono le categorie di opere da premiare per la assegnazione del Premio Italia e dei Premi annessi, ripartendo i seggi fra tutti gli Organismi aderenti al Premio Italia.

Un Organismo non può essere designato due anni consecutivi per la stessa Giuria.

Ogni Organismo aderente non potrà essere designato che per una sola Giuria, alla quale invierà un esperto radiofonico di sua scelta.

14

Ogni Organismo può presentare due opere musicali con testo e due opere letterarie o drammatiche con o senza musica, nonchè le opere previste dai Regolamenti aggiuntivi.

Tuttavia, l'Organismo designato per una Giuria non potrà presentare alcuna opera a detta Giuria.

15

Ogni Giuria non delibera validamente se non sono presenti almeno tre membri.

Nel caso in cui una delle Giurie non raggiungesse detto quorum, il Segretariato dovrà completarlo facendo appello ad un esperto radiofonico di sua scelta.

16

I rappresentanti degli Organismi aderenti che non fanno parte d'una Giuria, possono assistere all'ascolto delle opere presentate.

17

Le spese di trasferta dei membri della Giuria sono a carico degli Organismi che li hanno scelti.

Le spese relative ai membri chiamati dal Segretariato in virtù dell'articolo 15 sono a carico del Segretariato.

Ciascuna Giuria procede nei suoi lavori applicando le seguenti regole:

a) *la Giuria, nel corso della sua prima riunione, nomina il suo Presidente. Il Segretariato presenta un rapporto che permette alla Giuria di identificare le opere presentate, e la Giuria si accerta che, nella presentazione delle opere suddette, le disposizioni del Regolamento siano state osservate;*

b) *il voto è segreto. Le decisioni sono prese a maggioranza semplice dei membri votanti. Il Presidente prende parte alle votazioni senza voto preponderante;*

c) *l'ordine di ascolto delle opere è stabilito mediante sorteggio;*

d) *ultimato l'ascolto di tutte le opere, si procederà a uno scambio di opinioni per esaminare se alcune di esse non rispondono nè alla lettera nè allo spirito del Regolamento e per decidere in questo caso la loro eliminazione, eventualmente ricorrendo ad una votazione;*

e) *dopo questa prima eliminazione, la Giuria procede a una discussione sul valore estetico e radiofonico delle opere;*

f) *la Giuria assegna quindi il premio mediante scrutinio segreto;*

g) *nei limiti delle norme generali sopra indicate, la Giuria procede nei suoi lavori secondo le modalità che ritiene più convenienti.*

Soltanto i Presidenti delle Giurie possono dare comunicazione all'Assemblea Generale del risultato dello scrutinio, delle conclusioni e delle osservazioni delle loro rispettive Giurie. Prima di procedere a questa comunicazione, i Presidenti si riuniscono allo scopo di coordinare le loro osservazioni.

I membri delle Giurie sono tenuti ad osservare il segreto delle deliberazioni.

Il Premio Italia è dotato di un Segretariato permanente affidato alla Radio Italiana, promotrice del Premio Italia, la quale ne sopporta le spese.

Le opere presentate dagli Organismi aderenti dovranno essere in possesso del Segretariato del Premio Italia almeno sei settimane prima delle riunioni delle Giurie.

Le opere che saranno inviate al Segretariato del Premio Italia dovranno comprendere:

Per le opere musicali:

- a) *due registrazioni dell'opera;*
- b) *almeno due esemplari della partitura musicale;*
- c) *la traduzione francese e inglese del testo in numero sufficiente di esemplari;*
- d) *delle note esplicative sull'opera presentata.*

E per le opere letterarie o drammatiche:

- a) *due registrazioni nella lingua originale;*
- b) *se occorre, un esemplare della partitura musicale;*
- c) *la traduzione francese e inglese del testo letterario in numero sufficiente di esemplari;*
- d) *delle note esplicative sull'opera presentata.*

21

L'attribuzione del Premio si farà, se possibile, nell'ultima settimana di settembre.

Il Segretariato fissa le date delle riunioni delle Giurie.

22

Le riunioni delle Giurie hanno luogo in una città del Paese dell'Organismo di Radiodiffusione che ha l'incarico del Segretariato.

23

È desiderabile che i risultati del Premio Italia siano oggetto di una trasmissione radiofonica o di un comunicato da parte di tutti gli Organismi aderenti.

24

L'Assemblea Generale ordinaria del Premio Italia ha luogo tutti gli anni in occasione della proclamazione dei vincitori.

Tra le sessioni e in caso d'urgenza, gli Organismi aderenti potranno essere invitati dal Segretariato ad esprimere il loro voto per corrispondenza. Le decisioni sono prese a maggioranza semplice dei votanti.

25

L'Assemblea Generale deve essere convocata in sessione straordinaria allorchando due quinti degli Organismi aderenti lo richiedano.

Tale convocazione avrà luogo entro i tre mesi successivi al ricevimento della richiesta e con un preavviso di un mese.

Le decisioni sono prese a maggioranza semplice dei votanti.

26

I compiti del Segretariato sono i seguenti:

a) *fornire agli Organismi di Radiodiffusione non aderenti informazioni sul Regolamento del Premio Italia;*

b) *convocare le riunioni delle Giurie;*

c) *preparare le sedute delle Giurie come pure le Assemblee Generali ed assicurarne il Segretariato;*

d) *mantenere il contatto con tutti gli Organismi aderenti al Premio Italia;*

e) *curare le pratiche amministrative e la gestione finanziaria del Premio Italia;*

f) *prendere gli accordi necessari con i vari Organismi aderenti per facilitare la consegna in contanti, ai premiati, dell'ammontare del Premio;*

g) *ricevere dagli Organismi artistici o culturali i fondi destinati alla dotazione di Premi annessi, la cui creazione sia stata approvata dall'Assemblea Generale.*

27

Per costituire il fondo destinato all'assegnazione del Premio Italia, gli Organismi aderenti verseranno un contributo nel corso del primo trimestre di ogni anno.

L'ammontare del Premio Italia è fissato in una somma equivalente a 35.000 franchi svizzeri al massimo, e in una somma equivalente a 20.000 franchi svizzeri al minimo.

Ogni anno, il Segretariato fissa, tenendo conto del numero degli Organismi aderenti, l'ammontare di un contributo minimo e quello di un contributo massimo che consentano di raggiungere rispettivamente l'ammontare minimo e l'ammontare massimo del Premio Italia.

Poichè è desiderabile che l'ammontare del Premio Italia raggiunga il massimo sopra indicato, il Segretariato, dopo aver comunicato i contributi, potrà indicare agli Organismi aderenti il supplemento di contributo necessario per raggiungere il massimo del Premio.

Si raccomanda a ogni Organismo aderente di versare il proprio contributo, possibilmente in franchi svizzeri, a una banca indicata dal Segretariato del Premio Italia, prima della data limite prevista dall'articolo 27.

Se il versamento è effettuato nella valuta del Paese dell'Organismo aderente, questo versamento non avrà che un valore di garanzia. Il suo valore effettivo dovrà essere conguagliato al suo equivalente in franchi svizzeri secondo il corso dei cambi al momento in cui l'ammontare sarà versato ai vincitori.

Il Segretariato ha per compito di versare agli Organismi aderenti interessati il valore o il controvalore del premio destinato ai vincitori. Detti Organismi faranno, se necessario, tutti i passi utili presso le autorità governative del loro Paese per facilitare questa operazione.

Qualora il totale dei contributi sorpassasse la somma prevista per l'ammontare del Premio Italia, la differenza sarà destinata al fondo di riserva.

Ogni Organismo di Radiodiffusione di un Paese membro dell'U.I.T. può aderire al Premio Italia.

L'impegno preso dagli Organismi aderenti al Premio Italia è valido per l'esercizio chiuso con l'attribuzione del Premio.

Questo impegno è tacitamente rinnovato se l'Organismo aderente non rende noto ufficialmente al Segretariato nei quattro mesi successivi all'assegnazione del Premio, la sua intenzione di ritirarsi.

Il presente Regolamento non può essere modificato che dall'Assemblea Generale.

Esso è redatto in tre lingue: francese, inglese e italiano.

Il testo francese fa fede.

Milano, 9 ottobre 1952.

ANNESSE N. 1

AL REGOLAMENTO DEL « PREMIO ITALIA » PER L'ISTITUZIONE DI UN PREMIO OFFERTO DALLA RADIO ITALIANA

L'Assemblea Generale del Premio Italia riunita a Milano il 9 ottobre 1952,

— accetta l'offerta, formulata dalla RAI quale promotrice del Concorso Internazionale per opere radiofoniche Premio Italia, di dotare il Concorso d'una somma annua supplementare;

— decide di destinare questa somma all'istituzione di un premio annesso al Premio Italia che sarà regolato dalle norme in appresso:

1

Il Premio s'intitola Premio della Radio Italiana.

2

Il Premio della Radio Italiana è assegnato ogni anno alle condizioni fissate dall'articolo 3 e secondo le modalità previste dall'articolo 5 del Regolamento del Premio Italia.

3

Il Premio della Radio Italiana è aggiudicato dalle Giurie del Premio Italia.

A tale effetto, le Giurie scelgono fra le opere presentate al Premio Italia, dopo l'attribuzione di questo Premio, la più meritevole di ciascuna delle due categorie previste dall'articolo 3 del Regolamento del Premio Italia.

La somma destinata al Premio della Radio Italiana sarà eguale alla metà dell'ammontare del Premio Italia.

Essa sarà versata ai vincitori in lire dal Segretariato del Premio Italia.

Salve le norme del presente Annesso, il Regolamento del Premio Italia è applicabile « mutatis mutandis » al Premio della Radio Italiana.

Milano, 9 ottobre 1952.

ANNESSO N. 2

AL REGOLAMENTO DEL « PREMIO ITALIA » PER L'ISTITUZIONE
DI UN PREMIO OFFERTO DALL'ASSOCIAZIONE DELLA STAMPA ITALIANA

L'Assemblea Generale del Premio Italia riunita a Milano il 9 ottobre 1952,

— accetta l'offerta, formulata dall'Associazione della Stampa Italiana, di dotare il Concorso Internazionale per opere radiofoniche Premio Italia d'una somma annua di un milione di lire italiane;

— decide di destinare questa somma all'istituzione d'un premio annesso al Premio Italia, che sarà regolato dalle norme in appresso:

1

Il Premio s'intitola Premio dell'Associazione della Stampa Italiana.

2

Il Premio è destinato a premiare ogni anno un'opera avente il carattere d'un documentario artistico, letterario o scientifico, d'una radiocronaca o d'un « magazine », creati appositamente per la radio.

Il Premio è indivisibile.

3

Ogni Organismo aderente al Premio Italia può presentare annualmente una sola opera, salve le norme dell'articolo 14, alinea 2, del Regolamento del Premio Italia.

L'opera non dovrà oltrepassare i 30 minuti.

L'invio al Segretariato del Premio Italia dovrà comprendere:

- a) due registrazioni nella lingua originale;*
- b) la traduzione francese e inglese del testo, in numero sufficiente di esemplari;*
- c) delle note esplicative sull'opera presentata.*

Le opere presentate al Premio dell'Associazione della Stampa Italiana costituiscono una « categoria » per l'applicazione dell'articolo 13 del Regolamento del Premio Italia.

La somma destinata al Premio dell'Associazione della Stampa Italiana sarà versata al vincente in lire dal Segretariato del Premio Italia.

Salve le norme del presente Annesso, il Regolamento del Premio Italia è applicabile « mutatis mutandis » al Premio dell'Associazione della Stampa Italiana.

Milano, 9 ottobre 1952.

CON I TIPI DELLA ILTE - INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE - CORSO BRAMANTE 20 - TORINO

(4827 - P-221152)

64
PRIX ITALIA

1954

PRIX ITALIA

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE LIVRE
CINQ CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 À 500

PRIX
ITALIA

Copyright by
EDIZIONI RADIO ITALIANA

**ORGANISMES DE RADIODIFFUSION
ADHÉRENTS AU PRIX ITALIA
AU 1^{ER} JANVIER 1955**

*La liste ci-contre est alphabétique pour
les Membres fondateurs et chronolo-
gique pour les Organismes qui ont
successivement adhéré au Prix Italia*

AUTRICHE	Oesterreichische Rundspruchwesen
FRANCE	R T F - Radiodiffusion-Télévision Française
GRANDE-BRETAGNE	B B C - British Broadcasting Corporation
ITALIE	R A I - Radiotelevisione Italiana
MONACO	Radio Montecarlo
PAYS-BAS	Stichting Nederlandsche Radio Unie
PORTUGAL	Emissora Nacional de Radiodifusao
SUISSE	S S R - Société Suisse de Radiodiffusion
TRIESTE	Ente Radio Trieste
BELGIQUE	I N R - Institut National Belge de Radiodiffusion
ALLEMAGNE	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ETATS-UNIS	N A E B - National Association of Educational Broadcasters
LUXEMBOURG	Radio Luxembourg
CANADA	Canadian Broadcasting Corporation

LES JURYS 1954

Pour les œuvres musicales avec texte:

ETATS UNIS	NAEB - National Association of Educational Broadcasters M. HENRY LEFF, <i>Président du Jury</i> <i>Délégué de la NAEB</i>
BELGIQUE	INR - Institut National Belge de Radiodiffusion M. LEONCE GRAS, <i>Membre du Jury</i> <i>Directeur Musical des Emissions Flamandes</i>
ITALIE	RAI - Radiotelevisione Italiana M. GIULIO RAZZI, <i>Membre du Jury</i> <i>Directeur Central des Programmes</i>
MONACO	Radio Montecarlo M. FLORENT FELS, <i>Membre du Jury</i> <i>Directeur Artistique</i>

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

FRANCE	RTF - Radiodiffusion-Télévision Française M. PAUL GILSON, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur des Services Artistiques</i>
ALLEMAGNE	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland M. GERT WESTPHAL, <i>Membre du Jury</i> <i>Délégué de l'ARD</i>
TRIESTE	Ente Radio Trieste M. ALDO GIANNINI, <i>Membre du Jury</i> <i>Chef du Service des Programmes Parlés</i>

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

SUISSE	SSR - Société Suisse de Radiodiffusion M. STELIO MOLO, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur de Radio Monteceneri</i>
AUTRICHE	Oesterreichische Rundspruchwesen M. HEINRICH KRALIK, <i>Membre du Jury</i> <i>Directeur des Programmes Musicaux</i>
GRANDE-BRETAGNE	BBC - British Broadcasting Corporation M. LAURENCE GILLIAM, <i>Membre du Jury</i> <i>Directeur du « Features Department »</i>

LES JURYS 1955

Pour les œuvres musicales avec texte:

ALLEMAGNE

AUTRICHE

PAYS-BAS

PORTUGAL

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

BELGIQUE

GRANDE-BRETAGNE

MONACO

SUISSE

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

ENTE RADIO TRIESTE

ETATS-UNIS

FRANCE

ITALIE

LES ENVOIS AU PRIX ITALIA 1954

ORESTE

opéra radiophonique

de

HENK BADINGS

texte de

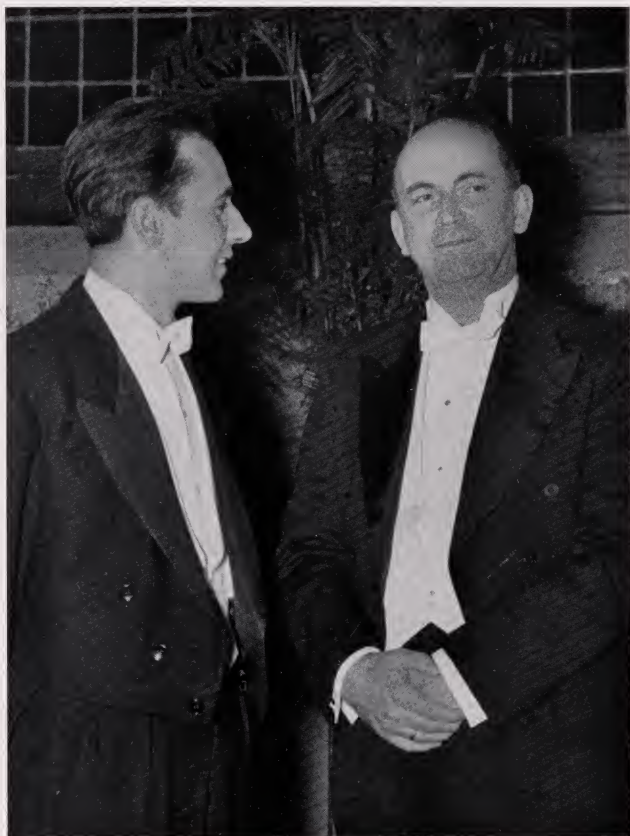
JEAN STARINK

(envoi de la Stichting Nederlandsche Radio Unie)

durée 58'

PRIX ITALIA 1954

pour les œuvres musicales avec texte



M. Jean Starink et A. M. Henk Badings

L'Union Néerlandaise de la Radio m'a demandé d'écrire une œuvre dramatique, qui ne fût pas conçue seulement a priori en vue d'une exécution radiophonique, mais dans laquelle fussent utilisées les possibilités de la technique radiophonique.

J'ai tenté dans toute la mesure du possible d'intégrer organiquement dans l'œuvre ces effets et possibilités techniques. L'effet n'a pas été recherché pour lui-même, mais pour l'expression qu'il permet d'obtenir.

Ainsi — pour citer l'effet le plus frappant — pour le chœur des Erinnyes, où nous avons doublé la vitesse de tours de l'enregistrement d'un chœur d'hommes, notre but fondamental a été de « deshumaniser » les voix des Erinnyes. Nous donnons ci-dessous un aperçu des effets radiophoniques auxquels nous avons eu recours.

1. Combinaison d'éléments sonores à l'aide de microphones dont les relations dynamiques diffèrent de celles que permet l'exécution en salle, ainsi « solo contro tutti ». A ce genre de combinaison se rattache l'utilisation de bruits captés et renforcés grâce à un microphone spécial, comme la résonnance ordinairement inaudible de quelques instruments (cymbales, cloches).

2. Le changement du ton obtenu par accélération ou ralentissement de la bande sonore. On peut ainsi utiliser hors de leur étendue normale voix et instruments. Cet effet est le plus frappant dans le chœur des Erinnyes. Pour différencier leurs voix des voix humaines, on a haussé d'une octave l'enregistrement d'un chœur d'hommes « a cappella ». Le ton devient celui d'un chœur de femmes, mais le timbre en diffère complètement. Les formants des voyelles sont encore dans le ton des voix des Erinnyes ainsi obtenues, c'est-à-dire que le texte prend une couleur plus vive et plus claire, tout en restant intelligible (N.B. - le déplacement d'une octave d'une voix de femme rend le texte complètement inintelligible).

3. La combinaison de deux ou plusieurs enregistrements. On trouve cette combinaison non seulement dans tous les fragments de chœur des Erinnyes mais aussi en d'autres endroits. Ainsi dans un endroit, combinaison de trois enregistrements du même chœur: on entend alors chanter des accords, là où le chœur le mieux entraîné échouerait. Ailleurs, un chœur mixte a été combiné avec un chœur d'hommes que l'on a baissé d'une octave par procédé mécanique: on obtient alors des basses profondes qui ne se présen-

tent à l'état naturel que de façon tout à fait exceptionnelle. Ailleurs encore on trouve des enregistrements spéciaux d'instruments, combinés avec orchestre ou voix.

4. Les enregistrements sont parfois modelés dynamiquement à l'aide du bouton de réglage, ce qui provoque ainsi, par exemple, un *decrecendo* ou un *crescendo* qui n'est pas joué. En outre, ceci se produit parfois après l'intonation proprement dite, ce qui donne alors une variation dynamique, impossible à obtenir par d'autres moyens.

5. Etant donné la possibilité de faire disparaître des fragments de la bande d'enregistrement, les attaques de chœur difficiles à entonner sont préparées à l'aide d'un accord de soutien, accord enlevé de la bande par la suite. Ainsi, des parties de chœur en apparence invraisemblables peuvent être réalisées de façon simple.

6. En inversant le sens giratoire de la bande sonore, on peut obtenir des effets spéciaux. Dans cette partition a été utilisé en particulier le montage d'effets d'inversion d'instruments à percussion (inversion de coup de cymbales, de tam-tam).

7. On a ajouté parfois au son des intonateurs électriques (générateurs de bruissement, de dent de scie).

8. D'autres bruits ont été également ajoutés (bruits de pas, pipeau, sifflement de la tempête).

9. L'écho magnétique a été par endroits employé comme effet.

10. La combinaison de trois bandes sonores a permis la formation de structures rythmiques dépassant les possibilités d'un batteur humain (du moins d'un batteur européen).

11. Certains tons ont été éliminés à l'aide de filtres électriques.

12. Certaines fois les résonances ont été artificiellement prolongées par utilisation du caveau de résonance.

13. Par l'inversion d'une résonance, on a obtenu une présonorité à laquelle a été ajoutée une nouvelle résonance.

14. Pour le montage des images du passé on a repris un fragment d'enregistrement déjà réalisé. Dans les épisodes où Oreste est en proie à l'égarement, les images du passé se croisent comme des éclairs. Parfois dans un dédoublement schizophrénique.

15. Dans une de ces images du passé on entend deux fois simultanément la même voix (là où Oreste se rappelle une chanson qu'il a chantée autrefois).

16. Dans les épisodes d'égarément, les images du passé sont déformées par modification progressive de la vitesse des tours.

HENK BADINGS

La légende antique nous conte le retour victorieux en son foyer après dix ans d'absence d'Agamemnon de Mycène, le chef des Grecs. Sa femme Clytemnestre le conduit solennellement à son palais. Il y pénètre sans méfiance, couronné de lauriers et couvert de fleurs, telle la victime qui gravit lentement les degrés de l'autel pour y être immolé. En effet quelques instants après, alors qu'il s'est retiré dans son bain pour s'y laver de la poussière du voyage, Clytemnestre le tue d'un coup de poignard. Elle avait sans aucun doute de bonnes raisons: tout d'abord un amant, Egisthe, et le désir de venger sa fille Iphigénie, sacrifiée à l'intérêt politique de son mari. Mais, quoi qu'il en soit, selon la loi et le droit, c'est désormais à Oreste, le jeune fils d'Agamemnon, qu'incombe le devoir sacré de venger son père. Le roi Strophios, qui l'a gardé à sa cour et a fait son éducation, jour après jour l'a mis en face de ce devoir. Oreste a à peine atteint l'âge d'homme qu'il rentre chez lui avec Pylade, un ami de jeunesse, et châtie la mère et l'amant qui tombent sous ses coups. Mais ce qui lui semblait dans son rêve d'adolescent une froide sentence lui apparaît, après l'exécution, comme un meurtre affreux. Les déesses de la vengeance, attachées à ses pas, ne cessent d'infliger à sa conscience la torture d'affreux remords. Reculant d'une horreur toute politique devant ce parricide, Ménélas, roi d'Argos, retire la promesse qu'il a faite de donner sa fille Hermione en mariage à Oreste; il force celle-ci à épouser le fils d'Achille: Néoptolème. Repoussé et solitaire, Oreste se rend à Athènes, bien décidé à trouver, dans une sentence d'acquittement ou de condamnation, la paix intérieure. Les déesses de la vengeance soutiennent l'accusation. Apollon plaide en sa faveur, en montrant qu'il n'a fait que suivre la loi et le devoir; au moment du verdict, les voix étant partagées, Athènes qui préside, prononce l'acquittement. Mais le jeune homme

ébranlé ne se satisfait pas de cette décision juridique: la voix de sa conscience couvre celle de la loi. Il veut recouvrer par ses propres mérites la paix intérieure. A l'instigation de l'oracle de Delphes, il se rend en Tauride pour y reconquérir la statue d'Artémis volée par les Barbares. Ce pèlerinage volontaire, il l'accomplit au péril de sa vie, mais ce à quoi il s'attache avant tout c'est à la valeur personnelle et spirituelle de cet acte. Au moment où le bateau quitte la Tauride, ayant à sa proue la statue de la déesse, les déesses de la vengeance s'éloignent et Oreste se sent délivré. C'est alors en homme libre qu'il peut enfin rencontrer son ennemi, Néoptolème, l'époux imposé à sa fiancée Hermione et exiger réparation. Oreste sort vainqueur du duel et épouse Hermione.

HENK BADINGS est né le 17 janvier 1907 à Bandoeng (Java). A cause des circonstances il fut forcé de faire ses études à la Haute Ecole de Technique de Delft (géologie) et il obtint son diplôme de fin d'études avec félicitations du jury en 1931. Entretemps il s'était perfectionné comme compositeur en grande partie par la voie autodidactique de sorte qu'en 1930 déjà — donc avant d'avoir terminé ses études à Delft — il fit exécuter sa *Première symphonie* au Concertgebouw d'Amsterdam. A partir de ce moment l'exécution de ses compositions devenait de plus en plus nombreuse dans les salles de concert et aux fêtes de musique, ce par quoi il put renoncer à sa fonction comme aide-paléontologue à l'Ecole de Technique de Delft pour se consacrer exclusivement au travail musical. En 1934 il fut nommé professeur en chef de composition au Conservatoire de Rotterdam et au Lycée de musique d'Amsterdam. En 1937 il eut une place dans la direction du Lycée de musique; en 1941 il fut nommé directeur du Conservatoire de l'Etat à la Haye. Depuis 1945 il se consacre exclusivement à la composition.

Entre autres il a été nommé membre de l'Académie Royale Flamande pour les sciences, les lettres et les Beaux-Arts à Bruxelles, a reçu l'ordre de la composition d'une œuvre pour orchestre pour le centenaire de la « Wiener Philharmonie », l'ordre de la composition d'une symphonie à l'occasion du soixantième anniversaire de l'orchestre du Concertgebouw et l'ordre de la composition d'une symphonie de psaumes pour le Festival de Hollande. Il obtint entre autres des prix à des concours pour compositeurs anonymes avec sa *Ballade pour orchestre* (Radio Nederland Wereldomroep, Hilversum 1950), avec ses *Six Images pour chœur mixte* (Radiodiffusion française, Paris 1951), *Trois ballades pour chœur féminin* (Radiodiffusion française, Paris 1951), *Suite II pour carillon* («Jef Denijsprijs», Malines 1951), *Quintette pour piano* (Accademia Chigiana, Siena 1952), *Sonate pour un seul violon III* (Prix Paganini, Gênes 1953), *Suite pour carillon III* (Malines 1953).

MESSIRE FRANÇOIS

cantate en trois chants

pour récitant, baryton solo, chœurs

et instruments

de

PIERRE KÄELIN

texte de

LÉON CHANCEREL

(envoi de la Société Suisse de Radiodiffusion)

durée 48' 30''

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1954

pour les œuvres musicales avec texte



M. Pierre Kaelin

Le compositeur a écarté l'ensemble symphonique traditionnel, moyen trop riche selon lui pour fêter le « Poverello ». Il a choisi un seul instrumentiste par pupitre comme pour déléguer à la gloire de Saint-François un seul représentant de chacune des sonorités de l'orchestre. Il y a donc un seul premier violon, un seul deuxième, un alto, un violoncelle, une contrebasse. Une flûte, un hautbois, un cor anglais, une clarinette, un saxophone et un basson représentent la famille des bois. Pour les cuivres: une trompette, un trombone et, par exception, deux cors. La harpe et le piano — qui est utilisé comme sonorité percutée —, le célesta et la batterie, complètent cette formation de vingt solistes.

Le style musical suit le style des poèmes assez différents les uns des autres, mais tous inspirés, qu'ils soient graves ou allègres, par la confiance et la joie franciscaines.

A cause du caractère intime et personnel de la plupart des poèmes, le compositeur a confié une part très importante de la partition au baryton solo qui incarne le rôle à la fois du Pèlerin d'Assise et de Saint-François. Le Chœur ne se contente pas d'interventions massives exprimant des conclusions, comme dans le chœur antique. Il est présent partout: tantôt il accompagne le poème, tantôt il en est le diseur. Quant au récitant, par de brèves interventions, il situe les divers moments de l'œuvre: la voix parlée contraste avec la musique lyrique et l'auditeur de la radio, aveugle et sans programme à lire, peut vivre plus aisément l'action.

Quoique le sujet soit nettement religieux, ni le poète ni le musicien n'ont voulu en faire une œuvre de musique sacrée. C'est une cantate et non un oratorio. Alors que très souvent la musique profane — la plus belle d'ailleurs — pénètre aujourd'hui au sanctuaire, par Messire François, c'est l'évangile qui veut descendre sur la place publique.

Pourrait-il en être autrement d'une œuvre destinée à toucher non seulement une élite, mais aussi le peuple innombrable des auditeurs de la radio?

Les onze poèmes qui constituent le texte de Messire François ont été écrits par Léon Chancercel à son retour d'Assise. Il relate en trois chants le choc de lumière et de force qui fondit sur lui au contact de Saint-François.

Premier chant: « Pèlerinage ». – Le poète arrive à Assise après y avoir délégué en ambassade toute la création avec « tout son amour et tout son chant ». Il y entend une voix: « L'âme du petit Pauvre chante inlassablement pour le salut des hommes ». Ce message rafraîchit son âme: « Alla fresca ».

Deuxième chant: « Miséricorde ». – Le feu de la grâce fait son œuvre. Le pèlerin, aveugle, demande la lumière, il s'humilie: « Seigneur, je ne suis pas digne ». Il demande pardon d'avoir cédé à la tristesse et communie au corps du Christ dans la plénitude de la joie retrouvée.

Troisième chant: « La Joie ». – Le pèlerin crie sa joie et sa reconnaissance. Le chœur acclame et bénit le Seigneur. L'alleluia, exaltet anima mea, éclate. Mais tout est fragile sur la terre, même et surtout la joie: le tentateur est là qui guette sa proie et lui tend ses pièges. Avec la force du Seigneur, la tentation aussi peut aider à conserver la Joie, et *Messire François* prend fin avec la Danse de joie en l'amour divin. Sur la place du clair village (le Paradis), les bienheureux sont rassemblés, les pécheurs leur donnent la main, et le poète invite tout le peuple à entrer dans la ronde.

PIERRE KAELEN (né en 1913) a fait ses études de musique à Fribourg et à Paris après avoir été ordonné prêtre en 1937. Actuellement maître de chapelle à la cathédrale de St.-Nicolas à Fribourg, le compositeur de *Messire François* s'est, depuis toujours, spécialisé dans la formation de chœurs. Dès 1953 à Radio-Lausanne, avec le quator vocal qui porte son nom, en 1937-39, à Paris, avec le quator vocale A-B-C-D, pendant la guerre, comme aumônier militaire et chef de la section « musique vocale » à l'armée, il accumule de précieuses expériences. Il écrit en 1945 *Le livre du chef de chœur* (préface d'Ernest Ansermet).

Comme compositeur, son tempérament ne le porte pas d'abord vers les formes académiques de la musique. Ses sources d'inspiration sont le folklore et le chant grégorien traités avec la liberté d'une imagination toujours en éveil. Sa musique veut être un langage avant tout direct. La plupart de ses œuvres sont des compositions ou des harmonisations chorales. Ses œuvres les plus marquantes sont: *La Messe pour la Paix*, *la Messe du Sacre*, *le Cavalier blanc* cantate pour chœur, soli et orchestre.

Il dirige actuellement de nombreux ensembles vocaux qui se distinguent à la fois par une émission vocale claire et dépouillée d'artifice et par un répertoire jeune, vivant, éminemment latin, que ce soit dans la musique sacrée ou dans la musique profane.

En 1938-39, il travaille à la Compagnie d'art dramatique de Léon Chancerel, à Paris. De cette collaboration déjà lointaine fleurit aujourd'hui sa dernière œuvre: *Messire François*.

LÉON CHANCEREL. C'est dans l'histoire du théâtre français moderne que le nom de Léon Chancerel brille d'un grand éclat. Elève de Jacques Copeau, il a été mêlé de très près aux premières expériences du Vieux-Colombier. Il fit siennes les théories révolutionnaires de son maître, et à travers bien des difficultés, il put leur donner une extension inespérée grâce à sa rencontre avec le scoutisme. De cette rencontre naît, dans les années 1929-1931, la troupe des « Comédiens Routiers » qui sont devenus les actuels Grenier Hussenot, Yves Joly, Pierre Schaeffer, etc. Avec eux, M. Chancerel a retrouvé les méthodes oubliées de la « commedia dell'arte ». Le groupe mit au point un genre nouveau: la récitation chorale. Cette méthode de représentation a servi de point de départ au style actuel de la chanson mimée française.

En 1935, Léon Chancerel, frappé de l'indigence des spectacles destinés à l'enfance, fonda le Théâtre de l'Oncle Sébastien: ce qui valut aux enfants une série de jeux dramatiques où, avec la création de types, se trouve réalisée une communion étroite avec le public. Selon le vœu le plus cher de Jacques Copeau, la poésie rentre en scène.

Les ouvrages de M. Chancerel sont nombreux. Citons, à côté des pièces de répertoire et des articles de revue, *Le Théâtre* et *La Jeunesse*, le *Bulletin des Comédiens Routiers* et le *Bulletin du Centre d'Etudes et de Représentations Dramatiques*.

M. Léon Chancerel découvre et aime Saint-François alors que, dans une période de découragement et de doute dans les destinées du théâtre, il partait pour Assise où il retrouva la paix et la joie. Il écrivit alors *Le Pèlerin d'Assise*.

M. Chancerel est, en France, l'actuel Président de la Société d'Histoire du Théâtre.



MM. Laurence Gilliam, Douglas Cleverdon, Henk Badings, Jean Starink, Paul Louyet, Pierre Kaelin

AU BOIS LACTÉ

par

DYLAN THOMAS

avec des chants composés par

DANIEL JONES

mise en ondes de

DOUGLAS CLEVERDON

(envoi de la British Broadcasting Corporation)

durée 60'

PRIX ITALIA 1954

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



M. Dylan Thomas

Au Bois Lacté est la dernière œuvre terminée par Dylan Thomas, avant de mourir tragiquement à New York, le 9 novembre 1953, à l'âge de trente-neuf ans. Il en avait écrit la première moitié en 1947 à l'époque où il vivait à New Quay, un petit port de pêche de la côte galloise (Cette première partie fut ensuite publiée dans *Botteghe Oscure IX* sous le titre provisoire de « Llareggub: Morceau pour la radio peut-être »). Au cours des quelques années qui suivirent, vivant à Londres, il semble que l'inspiration vint à lui manquer, et en dépit de l'insistance amicale mais pressante de la BBC, il n'ajouta que très peu à son manuscrit. Cependant il finit par retourner à son Pays de Galles natal et s'installa dans la petite ville de Laugharne, où il avait vécu de nombreuses années avant la guerre. Là dans sa petite maison dominant l'Estuaire de Laugharne, il travailla par intermittences sur le manuscrit pendant un ou deux ans, et le termina finalement en automne 1953. Il l'apporta à la BBC quelques jours seulement avant de quitter l'Angleterre pour son dernier voyage à New York. La radiodiffusion eut lieu deux mois après sa mort. Les chansons furent mises en musique par le compositeur gallois Daniel Jones, son ami intime depuis l'enfance.

Au Bois Lacté ne comporte pas d'intrigue; l'action décrit vingt-quatre heures, de minuit à minuit, dans le petit bourg de pêcheurs de Llareggub.

Nous entendons les rêves et les désirs secrets des dormeurs. Dans le rêve du Captain Cat le vieux capitaine au long cours aveugle, passent à la dérive les noyés, ses anciens compagnons de voyage, et Rosie Probert, l'amour unique de sa vie. Miss Myfanwy Price rêve de Mr. Mog Edwards, le drapier, qu'elle ne rencontre jamais bien qu'ils s'écrivent l'un l'autre des lettres d'amour tous les soirs. Mr. Waldo rêve à son enfance et à ses voisins qu'il scandalise. Mrs. Ogmores-Pritchard rêve à ses deux feus maris. Tous les habitants du bourg sont endormis et rêvent.

L'aube se lève sur Llareggub Hill. Les petits déjeuners cuisent et sont mangés. Captain Cat assis à sa fenêtre entend les enfants allant à l'école et Willy Nilly le facteur qui porte les lettres que sa femme a déjà ouvertes et lui a lues à haute voix au petit déjeuner. L'aimante et aimable Polly Garter passe et dans la boutique les femmes potinent. Puis vient « le long, paresseux, lyrique après-midi », le crépus-

cule et la tombée de la nuit, avec les ivrognes et les amoureux, avec les arbres du Bois Lacté agités par le vent.

Comme l'a écrit un critique, *Au Bois Lacté* exploite à fond le moyen d'expression offert par la radio en construisant une structure sonore purement verbale, « créant les couleurs mêmes, les odeurs, les caresses de l'air qui passent sur le bourg sous l'invisible poussée des heures ». C'est une prose de poète, bourrée d'une riche imagerie, qui ravit l'oreille, lyrique, passionnée et cocasse. Il y a des passages de comérage inspiré, d'humour exaltant, de haine vitriolique, de profonde compréhension humaine. A travers toute cette richesse verbale et cette perfection technique, brille le feu de la compassion.

En écrivant pour la radio, Dylan Thomas avait trouvé la forme qui lui permettait à la fois liberté et concentration, — une forme où il pouvait passer de la narration au lyrisme, du burlesque au tendre, sans jamais compromettre sa vision unique et passionnée. Il semble qu'avec la publication de son *Recueil de poèmes* en 1953, il ait considéré que la première phase de son développement poétique était achevée et qu'à partir de là il ait eu l'intention de se consacrer à des travaux dramatiques conçus sur une plus grande échelle. *Au Bois Lacté* reste le seul exemple des chefs d'œuvre dont sa mort nous aura privés.

DYLAN THOMAS, né à Swansea en octobre 1914, a fait ses études à Swansea Grammar School. Alors qu'il était encore écolier, il composa plusieurs poèmes qui dénotaient déjà une forte individualité. Quand il quitta l'école, il entra comme reporter au South Wales Evening Post, puis il vécut quelque temps à Londres, écrivant des poèmes et des nouvelles. C'est en 1934 que fut publié son premier livre, *Eighteen Poems*. Ce livre fit une vive impression sur des critiques aussi avertis que le docteur Edith Sitwell, laquelle se rendit compte que Dylan Thomas « a créé un idiome; il a remué, de façon organique, les racines de notre langue, et lui a donné une nouvelle vitalité ». En 1936, il publiait *Twenty-One Poems*, en 1939 *The Map of Love*, volume de poèmes et de nouvelles, et en 1940 *A Portrait of the Artist as a Young Dog*, recueil d'histoires humoristiques relatives à son enfance. Il est cependant probable que ce sont les poèmes publiés dans *Deaths and Entrances* (1946) et dans *In Country Sleep* (1951) — lesquels forment la dernière partie de ses *Collected Poems* (1953) — qui lui vaudront la réputation d'être un des grands maîtres de la poésie anglaise.

Dylan Thomas s'est aussi fait une renommée à la radio; il était sans rival quand il lisait sa poésie et ses propres nouvelles, et il était non moins brillant en tant qu'acteur de la radio.

DANIEL JONES, le compositeur gallois, était un ami d'enfance de Dylan Thomas. Il commença à mettre en musique des poèmes de Thomas alors qu'ils étaient encore ensemble au collège. Jones a fait ses études au Swansea University College où il étudia la littérature anglaise et à la Royal Academy of Music à Londres où il remporta la Mendelssohn Travelling Scholarship. Après la guerre qu'il fit comme capitaine dans l'Intelligence Corps, il remporta le premier prix de la Royal Philharmonic Society pour une œuvre symphonique. Depuis 1953, Daniel Jones a recommandé et a utilisé dans maintes de ses compositions un système original de mètres et de rythmes musicaux. C'est probablement dans sa Sonate non-accompagnée pour trois timbales non-chromatiques qu'on trouve l'emploi le plus délibéré de ce système. Ses œuvres comprennent notamment huit quatuors à cordes et quatre symphonies dont la seconde a été commanditée par le Arts Council pour le Festival de Grande-Bretagne de 1951.

DOUGLAS CLEVERDON, né en 1903, a fait ses études à la Bristol Grammar School et au Jesus College à Oxford. De 1926 à 1939 il fut Libraire et Editeur d'ouvrages de luxe. Puis il entra à la BBC où, depuis dix ans, il est script-writer et metteur en ondes du Feature Department. Six des œuvres qu'il a mises en ondes pour le Troisième Programme de la BBC ont été soumises au jury du Prix Italia, notamment *Le Visage de la Violence*, de J. Bronowski (Prix Italia ex-aequo 1951), et *Les Rues de Pompei*, de Henry Reed (Prix de la Radio Italiana, 1953).



MM. Paul Gilson *Président du Jury*, César Charles Solamito *Vice Président de l'Assemblée Générale du Prix Italia*, Antonio Carrelli *Président de la RAI*, Gennaro Cassiani *Ministre des Postes et des Télécommunications*, Mario La Pira *Maire de Florence*, Marcel Béronçon *Président de l'Assemblée Générale du Prix Italia*, Lindsay Wellington *Vice Président de l'Assemblée Générale du Prix Italia*.

LE VOYAGE DU PRISONNIER

une fable romantique
écrite et mise en ondes par

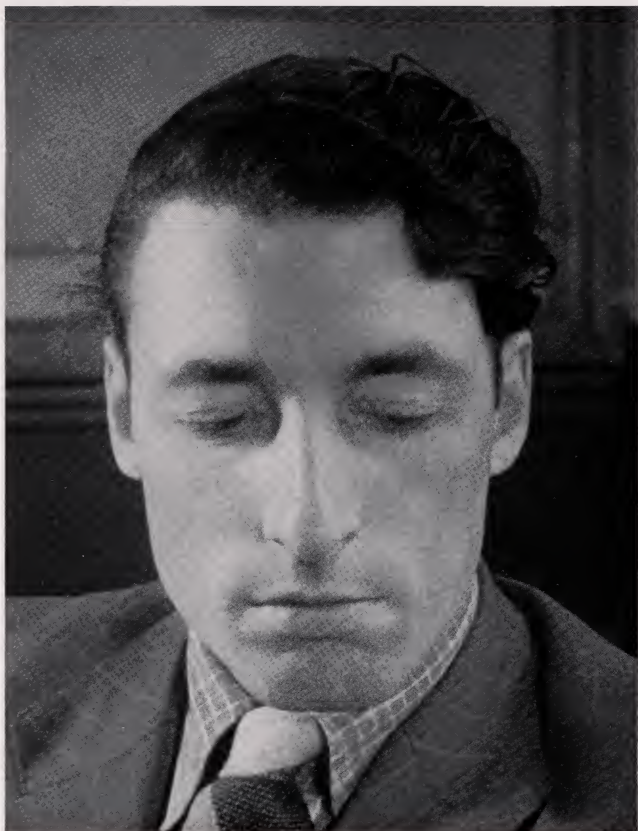
LOUIS MAC NEICE

(envoi de la British Broadcasting Corporation)

durée 84' 30''

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1954

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



M. Louis Mac Neice

Le Voyage du Prisonnier (le choix du titre rappelle intentionnellement l'œuvre de Bunyan) constitue un exemple d'art dissimulé sous l'art. Son auteur, Louis Mac Neice a écrit, parmi ses nombreuses productions radiophoniques, une certaine quantité de paraboles dramatiques (dont la plus connue est *The Dark Tower*); ces dernières sont fréquemment écrites en vers ou franchement stylisées et se situent souvent dans le domaine de la fantaisie pure. Au premier abord, le *Voyage du Prisonnier* est une simple histoire dont l'action se passe à l'époque contemporaine et dont les dialogues utilisent le langage ordinaire de la conversation. Le début du récit nous amène dans un camp de prisonniers de guerre, calqué sur certains camps de la dernière guerre. L'auteur a recueilli la plupart des détails réalistes qu'il nous donne au cours de conversations avec d'anciens prisonniers de guerre. Mais dans cette production la guerre symbolise autre chose encore que les guerres de quelque genre qu'elles soient et le camp est le symbole de plusieurs types d'emprisonnement — emprisonnement spirituel, intellectuel, psychologique — tandis que l'oppression dans le camp est due tout autant à la co-existence avec les autres prisonniers qu'à l'ennemi. Toute la pièce est basée, ainsi, sur une double interprétation et quand son héros déclare « J'ai déjà été ici », il ne fait que résumer une maladie moderne très répandue.

Waters, ce héros, est un neurotique au passé typiquement malheureux; après avoir passé quelque temps dans le camp il tombe dans une espèce d'état mystique. Le camp, cependant, est situé au pied d'une montagne et il est lui-même un passionné de la montagne. Aussi, lorsqu'une occasion de s'évader lui est donnée, il la saisit avec une certaine joie — non pas tellement pour ce que l'évasion représente en elle-même, mais parce qu'elle lui permettra de gagner la montagne. Il a aussi un préjugé défavorable à l'égard des femmes, partiellement dû à un mariage malheureux; mais, lorsqu'il rencontre une femme *sur la montagne*, il tombe amoureux d'elle; il s'éprend d'elle pour deux autres raisons: parce qu'elle a vécu, elle aussi, une tragédie, et parce que leur amour prend naissance au bord de la mort. L'auteur ne suggère pas, bien entendu, que ceci soit la solution idéale du neurotisme. Le héros et l'héroïne constituent en eux-mêmes un cas spécial.

Au cours de la production, on passe alternativement d'une grande intensité de sentiments à la vie de tous les jours, de l'humour au pathétique; la *forme* de production reflète ainsi sa signification. Il n'y a pas de musique spécialement écrite pour orchestre, mais uniquement un accordéon et un accompagnement vocal; et là encore, les airs très simples et familiers ont été choisis à dessein; c'est ainsi que la chanson d'enfant « I had a little nut tree » (J'avais un petit noyer) évoque des associations de sexe et de stérilité. Les poèmes que le héros et l'héroïne se disent, comme s'ils se livraient à un jeu de salon, reflètent de même leur propre situation. Selon l'opinion de l'auteur, cette production doit être un de ses plus grands succès radiophoniques, car elle se déroule tout entière sur deux plans, sans aucune note discordante et reflète, sous la forme d'une simple histoire, toute la complexité du monde dans lequel nous vivons — « une machine détraquée » comme le héros le décrit, mais une machine dont la complexité peut néanmoins être dépassée et défiée — et parfois même mise en échec par la complexité des individus pris dans son engrenage.

LOUIS MAC NEICE est né en 1907, à Belfast, de parents irlandais. Il est sorti de l'Université d'Oxford Licencié ès Lettres et Philosophie. En 1930, il devint professeur de Lettres à l'Université de Londres. Il a également occupé plusieurs chaires dans des universités américaines et été pendant un an et demi Directeur de l'Institut Britannique d'Athènes. Il a séjourné dans des pays aussi différents l'un de l'autre que l'Inde et l'Islande, et en a rapporté des ouvrages. En 1941, il entra à la BBC comme metteur en ondes et script-writer. Depuis cette date, il a écrit plus d'une centaine de pièces, d'adaptations et de montages radiophoniques. Deux de ses pièces ont été portées à la scène.

Ses œuvres comprennent: *Poèmes* (1935) — *L'Agamemnon d'Eschyle* (traduction en vers - 1936) — *Lettres d'Islande* (en collaboration avec W. H. Auden - 1937) — *Les Contraintes de la Terre* (poèmes - 1938) — *Poésie moderne* (critique - 1938) — *Journal d'Automne* (poème - 1939) — *La Poésie de W. B. Yeats* (critique - 1941) — *Plante et Fantôme* (poème - 1941) — *Christophe Colomb* (pièce radiophonique en vers - 1944) — *Le Tremplin* (poèmes - 1944) — *La Tour Noire* - et autres pièces radiophoniques (1946) — *Truées dans le Ciel* (poèmes - 1948) — *Oeuvres poétiques* (1949) — *Le « Faust » de Goethe* (traduction en vers - 1951) — *Dix Holocaustes* (poèmes - 1952) — *Suite automnale* (poème - 1954).

LE SOLEIL SE LÈVE SUR UN MONDE

documentaire radiophonique sur le Congo Belge

par

PAUL LOUYET

(envoi de l'Institut National Belge de Radiodiffusion)

durée 30'

PRIX DE LA FEDERATION DE LA PRESSE ITALIENNE 1954

pour les documentaires, radioreportages, magazines



M. Paul Louyet

Paul Louyet, commentateur aux Emissions Flamandes de l'INR, a été chargé par la Commission Coloniale Scolaire du Ministère des Colonies de Belgique et par la Radio Scolaire de l'Institut National Belge de Radiodiffusion d'une mission de reportage à travers les territoires belges d'Afrique centrale.

Dans *Le Soleil se lève sur un monde* le reporter a voulu dépeindre une communauté totalement et vraiment différente de la sienne, infiniment différenciée et fragmentée en elle-même, et qui pourtant, partout et en même temps, révèle un visage où se retrouve l'image complète de l'évolution de ce remarquable pays.

D'un côté il s'agit de l'effritement d'une communauté, de l'autre d'un devenir que le « blanc » ne peut qu'évaluer approximativement parce qu'il n'a plus prise complète sur cette grande inconnue dont il fut le créateur, sinon l'apprenti-sorcier: le dynamisme africain.

Le reporter a tâché de rendre et de fixer cette atmosphère, cette évolution totale, ce dynamisme en quelques images, qu'il voudrait élever à l'état de symboles, de catégories, et peut-être plus exactement de close-ups de détails typiques, de composantes d'une grande fresque.

Chaque détail est illustré par une image enregistrée sur place. Certaines d'entre elles, entr'autres celle des Pygmées, sont considérées par les experts comme un exemplaire unique d'enregistrement de musique ethnique. Voici le schéma de ce montage radiophonique.

Un tableau de la vie des Bakuba. — L'épopée de la grandeur passée de leur tribu que chantent les femmes Bakuba est la chanson de beaucoup d'autres petites communautés qui restent hermétiquement fermées au monde environnant (que celui-ci soit européen ou africain) et qui n'ont pas encore été arrachés à leurs traditions ancestrales sous la pression du monde moderne.

On trouve ces petites unités fermées dans les régions les plus éloignées, vivant encore en marge d'un monde moderne qui se saisit rapidement de tout ce qui l'entoure ou dans des tribus comme celles des Bakuba qui sont les héritières d'une

ancienne, profonde civilisation et qui continuent de vivre de leurs acquis; tribus qui volontairement se tiennent à l'écart de ce monde nouveau qui pourtant porte en lui l'avenir et qui dans son évolution ébranle la base, l'ordre social sur lequel reposent ces civilisations indigènes. Tout en ne laissant à celles-ci que le choix entre l'adaptation et l'abandon de l'héritage ancestral ou le conservatisme et la pétrification lente dans un combat à mort dont la fin — si ce n'est le moment — n'est pas douteuse.

La ville. — L'image de Léopoldville donnée dans ce montage est, en fait, un essai de synthèse de toutes les villes de l'Afrique centrale. Aucune d'entre elles n'a un caractère original parce que toutes sont nées de circonstances identiques. Toutes sont marquées au coin de la civilisation moderne, standardisante.

Mais ce qui rend toutes ces villes fascinantes, même les plus petites, c'est la communauté qu'elles représentent. Chaque ville est un creuset dans lequel se fusionnent en éléments homogènes les différentes races de la colonie, qui oblige les tribus les plus différentes, et les plus opposées, sinon antagonistes, à rechercher un compromis entre elles dans le cadre d'espaces limités: la ville, l'entreprise.

Chose neuve en Afrique, si neuve même que chaque jour les formes traditionnelles s'insurgent contre les formes modernes, que chaque réunion d'indigènes donne au spectateur l'image bigarrée de l'ancien et du moderne, du passé et du présent, un méli-mélo dont sortira un jour un milieu nouveau, spécifique et différent de tout le reste.

Ce n'est plus l'occident. Ce n'est pas encore l'Afrique. C'est le présent qui passe.

La terre. — Si les villes sont l'illustration saisissante d'une évolution, elles n'en sont pas moins la cause directe d'un problème social très brûlant, qui semble être inséparable de toute industrialisation, et que nous, au XIX^{ème} siècle, nous avons connue aussi âpre qu'en Afrique, sans en avoir recherché la solution selon des lignes parallèles.

C'est le problème de l'exode rural.

Le reporter a visité au fin fond de la forêt d'Ituri un village pygmée, où habitent les gens qui sont considérés comme les plus primitifs, les plus farouches de toute l'Afrique. Ils ne connaissent même pas les premiers principes d'une agriculture primitive, de sorte qu'ils n'ont d'autre moyen d'existence que la vie nomade dans la forêt où ils vivent de la chasse, de la pêche et de la récolte des fruits sauvages.

Jadis, tout contact avec les Pygmées était excessivement difficile par suite de leur vie errante, sevrée de tous les biens de la terre.

Maintenant cela aussi est le passé, car même les Pygmées ont été attirés vers la ville et ils quittent en nombre croissant leurs refuges traditionnels dans la forêt pour se fixer autour des comptoirs européens, où ils trouvent protection contre la nature hostile et la possibilité d'une existence plus stable qui les intégrera demain dans l'Afrique nouvelle.

Il en est ainsi des Pygmées et aussi des deux millions et demi d'indigènes du Congo Belge qui ont quitté la terre et ont cherché refuge dans les villes.

Cet exode rural massif a créé des difficultés presque incalculables dans tous les domaines de l'activité sociale. Des régions entières se sont vidées et ne pouvaient plus être gérées comme il convient, faute de personnel. Des générations d'administrateurs ont scruté le problème, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la solution: dans le paysannat indigène, où l'agriculture repose sur des bases industrielles et où simultanément s'assure la transition du système du collectivisme agricole primitif à l'économie moderne.

Ainsi a été allégé le fardeau trop lourd qui pesait sur la population rurale et qui l'obligeait à produire plus qu'autrefois avec 25% de main d'œuvre en moins.

La physionomie de la terre en a été fondamentalement changée.

Ce tableau comporte la musique de chasse des Pygmées et un interview avec un agent territorial.

L'industrie. — Enfin, voici trois images, l'une de la fonderie de Lubumbashi, l'autre de la centrale électrique de Nzilo, et une troisième de l'atelier central de réparation de l'Union Minière de Jadotville. Trois images dans lesquelles on tâche

de donner une idée de la place qu'occupe l'indigène dans l'industrie lourde du Congo Belge. Si c'est un fait reconnu que l'industrialisation de l'Afrique centrale est la clé de son avenir, et l'explication de sa richesse naissante, il faut encore faire ressortir la place qu'occupe l'ouvrier africain dans ce phénomène et de conclure par la constatation que si le Katanga joue le rôle de dynamo du Congo Belge il est aussi, et en dehors de toute considération économique et financière, la porte par laquelle l'Africain, grâce à sa formation de plus en plus poussée, ses connaissances professionnelles constamment améliorées, entre dans un monde nouveau où il peut commencer avec des droits égaux et des chances égales la lutte pour une vie dans laquelle il peut prendre la place qui lui revient.

œuvres musicales avec texte

ALLEMAGNE

La fin d'un monde

opéra radiophonique

musique de

HANS WERNER HENZE

texte de

WOLFGANG HILDESHEIMER

durée 42' 20''

Le monde qui finit au cours de cette paradoxale réunion d'êtres absurdes, occupés à des choses absurdes, en un lieu absurde, représente la fin du snobisme intellectuel, la fin d'une fausse culture cosmopolite, la fin d'une prétendue aristocratie de l'esprit.

Dans le palais de la Marquise de Montetristo, qui s'élève sur une île artificielle voisine de Murano, quelques personnages extravagants se trouvent réunis: un philosophe qui a révolutionné la pensée contemporaine, une danseuse à laquelle on doit des travaux définitifs pour la sauvegarde du principe rythmique dans la danse expressive, un spécialiste des problèmes politiques qui a consacré son existence à mettre en théorie la nécessité de donner une monarchie à la Suisse, enfin la Marquise de Montetristo elle-même, qui fait collection d'articles hygiéniques du XVIII^{ème}. Ils sont réunis pour entendre deux Sonates pour flûte et clavecin d'un contemporain et ami de Rameau, Antoine Jean-Baptiste Bloch qui, à la vérité, n'existe que dans le cerveau d'un fameux musicologue, auteur des sonates en question. Mais le malheur veut que les fondations du palais cèdent et l'édifice commence à s'enfoncer lentement dans les eaux lunaires de la lagune. L'eau monte dans les fastueuses salles et les domestiques s'enfuient tandis que se poursuit la réunion musicale de ces fous inoffensifs. Un seul invité se sauve, un Élite occasionnel de la marquise: il lui avait vendu la baignoire dans laquelle avait coulé le sang de Marat et il n'avait pas l'étoffe d'un héros et martyr de la culture.

ALLEMAGNE

Le retour

opéra en un acte d'après Guy de Maupassant

de

K. H. RUPPEL

musique de

MARCEL MIHALOVICI

durée 59' 30''

« Cherchez — disent les auteurs dans leur *Prologue*, — cherchez à ne pas vous quereller, même si, dans certaines situations, cela peut vous sembler inévitable. Songez que vous êtes faits pour vous comprendre et vous estimer sinon pour vous aimer ». Nous savons fort bien que personne ne se soucie de prêter l'oreille à ce que disent les poètes, ajoutent-ils encore, souvenez-vous toutefois du sage avertissement d'un vieil homme d'état: « Voyons s'il n'y a vraiment rien de mieux à faire en ce monde que de s'entre-déchirer ». L'histoire du marin donné pour mort, et qui, rentrant à son foyer, y trouve sa femme mariée avec un autre homme et d'autres enfants à côté de ses propres enfants, et cependant, ne se querelle pas avec son rival, cette histoire, à la lumière de tant de sagesse, prend un air de moralité légendaire, de légende dorée.

AUTRICHE

La mort pour Agamemnon

cantate dramatique

de

RUDOLF BAYR

musique de

PAUL ANGERER

durée 33' 30''

A la fin de cette cantate qui évoque devant le microphone la fatale journée où Agamemnon franchit le seuil du palais de Mycènes, après dix années de guerre sous les murs de Troie, la voix de l'Annoncier proclame: « Certains diront: Cela n'a pas été un jugement, mais un homicide. En ce temps-là, déjà, les gens parlèrent ainsi. Et, ensuite, Clytemnestre le paye de sa vie. Mais Agamemnon sacrifie encore et toujours Iphigénie lorsqu'il rêve guerre et départ. Agamemnon doit mourir. C'est aux mères d'agir en sorte qu'Agamemnon ne soit jamais plus ».

Le premier acte du drame des Atrides qui s'achève dans le sang d'Agamemnon est vu par les auteurs sous l'angle du pacifisme. La voix de l'Annoncier qui évoque le tragique événement est celle de l'homme contemporain qui s'élève contre l'esprit de la guerre, contre le visage de l'ambition et de l'avidité dissimulé derrière le masque de quelque noble prétexte. « Agamemnon savait fort bien que pour une femme, fût-elle l'ensorceleuse Hélène, on peut se battre en duel mais on ne fait pas la guerre ». Ensuite, la guerre décidée, il y a eu le sacrifice d'Iphigénie pour apaiser les vents contraires qui empêchaient les navires de prendre la mer. « Probablement — dit encore l'Annoncier — il ne s'est agi là que d'un truc de la guerre psychologique. Il fallait créer une diversion pour prévenir une éventuelle mutinerie de la flotte ».

FRANCE

Ariane

opéra de chambre

musique de

GEORGES DELERUE

livret de

MICHEL POLAC

durée 42' 40''

Jean est standardiste: c'est lui qui transmet les appels téléphoniques qui arrivent à l'hôtel de l'Univers et qui en partent. Les voix se fondent, souvent se chevauchent, parfois se taisent aux oreilles de l'Accusé, pour lequel cependant le silence est lourd de menace et plus obsédant qu'une accusation. Chantal et Marcello, séparés l'un de l'autre par toute la distance de Paris à Rio, cherchent vainement une entente qui ne se réalise pas au moyen du fil parce qu'elle n'est même pas dans leurs cœurs. Au dessus du jeu divers des voix, symbole des désirs, des ambitions, des élans et des imaginations naïves, comme celle de l'enfant qui croit parler avec le Père Noël, au dessus de l'appel angoissé du malade qui attend le salut et n'éprouve au contraire que la marche du temps, aussi inexorable qu'une condamnation, Jean a entendu, tel un appel d'une infinie douceur, « sa » voix, celle d'Ariane. En ce monde débordant de soupirs de joie, de cris de douleur, d'exaltations soudaines et de chûtes brusques, un monde symbolique qui est une exaspération de la réalité, Jean essaie d'établir un dialogue avec la créature incorporelle qui, à l'autre bout du fil, le tient sous un charme. L'exaltation connaît un rythme de plus en plus rapide et violent pour finalement se perdre dans les voix déchainées et livrées à elles-mêmes, les voix de la folie qui est à l'affût de cette recherche désespérée du bonheur et dont Jean ne réussira plus à se délivrer. Cet opéra est servi par une adroite mise en ondes, riche en effets sonores spéciaux et par une partition qui souligne vigoureusement l'atmosphère hallucinante du livret.

GRANDE BRETAGNE

Antigone

opéra pour la radio en quatre scènes

musique de

JOHN JOUBERT

livret de

RACHEL TRICKETT

durée 67'

C'est, transposée dans le langage musical, une image sculpturale du tragique destin de la malheureuse fille d'Oedipe: la désobéissance au décret de Créon qui a ordonné que toute sépulture soit refusée à Étéocle et que son corps soit laissé dans la poussière, là où il est tombé sous les murs de Thèbes. Cette désobéissance entraîne la condamnation prononcée par Créon auprès duquel Antigone se refuse à implorer grâce et pardon. Antigone, forte du droit d'origine divine de donner sépulture au cadavre de son frère, marche, sereine, au-devant de la mort, suivie de son fiancé, Hémon. Et lorsque Créon, poussé par Tiresias, accourt pour révoquer la sentence, il ne trouve plus en vie ni Hémon, qui est son fils, ni Antigone. Alors, le récitant peut dire: « Ainsi finit notre histoire. La tyrannie est vaincue, le destin s'est accompli, l'Amour a réalisé sa mission ».

GRANDE BRETAGNE

Mon frère est mort

mélodrame pour la radio

musique de

P. RACINE FRICKER

livret de

JAKOB BRONOWSKI

durée 82' 20''

Les Six Jours cyclistes se courent dans le vélodrome d'une ville quelconque de l'Amérique du Sud. Nous sommes au soir de l'avant-dernière journée et deux frères, Carlo et Philip, qui font équipe sont en tête avec une avance de trois tours. Plusieurs personnes, de manière diverse, sont intéressées à leur victoire: Estella, l'amie de Carlo; Jacko, ancien coureur et entraîneur des deux frères, et avec lui sa femme Mary; le gangster Lucky Francesco et ses trois compères. Au cours d'un tour de piste chronométré Carlo tombe et se blesse. Lucky qui a parié sur la victoire des deux frères s'efforce de convaincre Jacko de la nécessité de remettre Carlo en piste; Jacko, après avoir opposé une certaine résistance, cède finalement à l'insistance lourde de menaces de Lucky ainsi qu'à son propre intérêt. Carlo est remis en piste, il fait quelques tours comme un automate, puis s'abat sur le sol, foudroyé par la mort. Jacko et sa femme quittent la ville pour fuir la vengeance de Lucky, qui a perdu son pari, et arrivent dans un café où un orchestre de jazz est en train de répéter. Les musiciens, amis et supporters de la malheureuse équipe, avouent qu'ils ont gagné beaucoup d'argent en misant, aux dernières heures de la course, sur la défaite des deux frères. Honteux de cet acte de déloyauté ils se cotisent et remettent à Jacko et à Mary une somme qui leur permettra de s'éloigner. Mais survient Philip qui convainc Jacko et quelques uns des musiciens de se joindre à lui pour se mettre à la recherche de Lucky et venger la mort de Carlo. Ils vont attendre le gangster dans un bar et lorsqu'il arrive, Philip réussit à le tenir en respect sous la menace d'un revolver, mais les autres membres de la bande surviennent et la situation est renversée. Lucky, qui ne veut pas commettre un meurtre en public, cherche à entraîner Philip hors du bar. A ce moment, les amis de Philip, qui étaient restés à

l'écart, vont le rejoindre, non pour triompher du gangster mais pour partager le sort de leur ami. Ce geste de solidarité renverse une seconde fois la situation. Lucky, paralysé, ne cherche plus qu'à se sauver lui-même, laissant à ses complices le soin de faire face à leurs adversaires. Et les bandits finissent par tuer leur chef et se massacrent entre eux.

Dans l'hallucinante scène du bar on voit s'éclaircir la signification morale de cette intrigue, signification que les auteurs relèvent en ces termes: « Nous assistons ici à la lutte éternelle contre la tyrannie, lutte qui n'est pas menée avec les armes de l'opportunisme mais qui se déroule sur le terrain universel de la conscience ». Ainsi s'achève *Mon frère est mort*, opéra radiophonique à l'unité et à la cohérence de laquelle paroles et musiques contribuent également.

SUISSE

Le chat botté

un conte pour petits et grands

d'après le texte des Frères Grimm

pour chœur d'enfants, voix et orchestre

de

HEINRICH SUTERMEISTER

durée 27' 40''

C'est la charmante histoire du chat aussi rusé que fidèle à son maître infortuné, tel que les Frères Grimm nous l'ont contée. Il était une fois un meunier qui partagea ainsi ses biens entre ses trois fils: à l'aîné le moulin, au second l'âne et au plus jeune le chat. A son maître qui se désespérait le chat adressa une prière: qu'il le munisse d'une paire de bottes, et, chaussé à la manière des humains, il se faisait fort d'accomplir de grandes choses. Et les grandes choses promises ne tardèrent pas à venir, grâce au cerveau inventif du chat. En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, le fils du meunier devint fort riche, plus riche même que le Roi qui lui donna sa fille en mariage.

Suivant le fil ténu de la légende que la grand'mère conte aux petits enfants, la musique exprime tout le charme merveilleux et poétique du vieux conte du chat botté.

ENTE RADIO TRIESTE

La paroi blanche

opéra pour la radio

de

GIULIO VIOZZI

durée 28' 30''

Dans une note explicative l'auteur s'est exprimé sur son œuvre en ses termes: « La composition de l'opéra radiophonique *La Paroi blanche* est une conséquence pour ainsi dire inévitable de l'amour passionné que je porte encore aujourd'hui à la montagne. La tragédie alpestre qui forme le sujet de l'œuvre, c'est-à-dire le sacrifice d'un alpiniste accompli en vue d'assurer le salut de ses deux compagnons, a réellement eu lieu, bien que ma reconstruction se situe sur un plan idéal, sans références à des lieux ou à des personnages réels.

L'œuvre se déroule en cinq épisodes: le premier voit le réveil des trois alpinistes dans un refuge de montagne et leur départ; le second offre dans une certaine mesure la représentation d'un milieu: le monde international des alpinistes; le troisième nous fait participer à la première phase de l'ascension; le quatrième nous ramène au refuge, cette fois rempli d'alpinistes dont certains sont préoccupés par le mauvais temps; dans le cinquième et dernier épisode enfin, qui fait suite à un passage symphonique décrivant la tempête, on assiste à la fin tragique de l'ascension.

Quant à la forme, l'œuvre a été conçue comme un poème musical radiophonique avec parties parlées »

œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans texte

ETATS - UNIS

Le Roi avec couronne

par

JOHN M. EHLE

durée 29' 35''

Extrait de la série des « Aventures Américaines » cet ouvrage, *Le Roi avec couronne*, met en lumière un épisode dramatique de l'époque esclavagiste, quand déjà les aspirations aux principes d'humanité et d'égalité, qui devaient trouver ensuite chez Abraham Lincoln leur plus chaud partisan, commençaient à se frayer la voie dans cette jungle d'intérêts féroces et de bestial égoïsme.

A bord d'un navire qui transporte sa misérable cargaison de la Côte d'Ivoire aux rivages de l'Amérique, un médecin anglais en voyage vers le Nouveau Monde, où il va s'établir, est attiré par l'intelligence et le désir de s'instruire d'un jeune nègre qui lui a été affecté comme serviteur particulier. Sans se soucier des brimades de l'argousin Flechter, l'Anglais se passionne pour sa tâche de missionnaire, d'apôtre à la fois et de maître. C'est ainsi que l'idée de la justice de Dieu, le « Roi avec couronne », et celle d'hommes tels que Washington, « Roi sans couronne », se forment dans l'esprit du jeune serviteur, avide maintenant de connaître l'Amérique, qui lui apparaît comme une terre promise. Mais ce n'est pas elle qui l'accueillera. Il sera emporté par une grave maladie avant le terme du voyage. Par la noblesse de sa mort, au devant de laquelle il va en se lançant du pont du navire pour obéir à une cruelle loi de la mer, Simon aura mérité une autre Terre promise, éternelle et sans douleur, dans la gloire des cieux.

ITALIE

Peines, joies et chansons de l'auteur de Bertoldo

évocation littéraire et musicale

de

MASSIMO DURSI

musique de

ADONE ZECCHI

durée 66' 30''

Le villageois Bertoldo est certainement un des personnages les plus connus de la littérature populaire italienne. Ses farces, les spirituelles saillies dont il les assaisonne, les aventures risquées auxquelles il s'expose, dans lesquelles une connaissance avertie de l'âme humaine et une ténacité qui ne s'embarrasse pas de scrupules finissent toujours par triompher de la coquinerie des puissants, sont devenues proverbiales. C'est à un poète de l'Emilie, Giulio Cesare Croce (1550-1609), que revient la gloire d'avoir donné le jour à Bertoldo, pour avoir publié dans sa maturité *Les très subtiles ruses de Bertoldo*. Tout comme son héros, Giulio Cesare Croce était d'humble origine; il mena une existence tourmentée et fut contraint à séjourner en des conditions humiliantes auprès des cours seigneuriales. Après s'être transféré très jeune

Bologne, il dut y passer toute sa vie, écrivant des vers et composant des chansons qu'il exécutait souvent lui-même en les accompagnant d'une façon rudimentaire sur la viole ou le violon. De sa vie on ne sait pas grand'chose; toutefois, il existe encore — principalement à la bibliothèque de l'Archigymnase de Bologne — une grande quantité de petites compositions et d'opuscules de lui, pour la plupart assez mal imprimés. Ce sont des morceaux en langue italienne et en dialecte qui nous fournissent la chronique en menue monnaie, mais très aigüe et si franche, d'un peuple et d'une ville pris sur le vif à chaque instant de la journée, avec ses joies et ses peines, sur les places publiques ou au sein de la famille. L'idée d'une émission sur la vie de ce chansonnier, qui à juste raison fait aujourd'hui partie de la littérature italienne, est due à la possibilité de fonder en un tout l'abondant matériel poétique légué par Croce lui-même, qui n'est plus édité depuis des siècles, et du matériel

musical présent aussi, dont Croce, comme on le présume, dut sans doute se servir pour accompagner les chansons parvenues jusqu'à nous. Il en est résulté un véritable « programme à sujet », c'est-à-dire une de ces libres compositions radiophoniques vers lesquelles, depuis plusieurs années, s'oriente en grande partie la production originale du Troisième Programme de la Radiotélévision Italienne.

Pilate

drame radiophonique

de

ANTONIO SANTONI RUGIU

et

GIUSEPPE DI MARTINO

durée 49'

D'après les témoignages concordant des Evangiles, Ponce Pilate était le Procurateur romain qui fut amené, par sa vulerie, à condamner à mort Jésus. On ne sait rien ou à peu près rien de lui avant son arrivée en Palestine, et rien après la Crucifixion du Christ. C'est ainsi que Pilate est resté immortalisé par le geste de se laver les mains, symbole de lâcheté et de manque de courage moral. Le présent drame radiophonique est fondé sur le personnage de Pilate. Extérieurement, les faits sont ceux que la tradition nous a légués, mais c'est à dessein qu'ils ont été considérés en dehors du cadre grandiose qui les entoure et les éclaire. Ils sont observés du point de vue de Pilate. Pilate était un homme commun, un fonctionnaire soucieux de sa carrière, un homme privé du sentiment du divin qui élève même les humbles. Un homme qui tenta de faire son petit machiavel en se cramponnant désespérément aux principes du droit romain — de sa Rome — incapables de le guider et de le soutenir en l'occurrence. Et c'est pourquoi, bien loin de vivre les grands événements auxquels il prit une part si importante, il fut emporté par eux sans y rien comprendre. Pilate, en somme, anticipe l'incompréhension et le drame de tout le monde romain en présence de la nouvelle civilisation chrétienne qui allait changer l'âme des hommes et leur histoire. Il était en effet trop tôt pour que Pilate put comprendre ce qui arrivait alors. Il se trouvait dans la zone d'ombre, la parole d'amour apportée par le Christ à l'humanité n'avait pas encore touché son cœur. « Je ne possédais pas — dit-il — la mémoire du futur ». Il n'a rien compris parce que ses calculs étaient des calculs trop humains; toutefois, l'intuition de quelque chose qui le dépasse a fleuri sur son âme, et c'est précisément à partir de ce jour qu'il a cessé de vivre en paix.

SUISSE

Hippocrate, le père de la médecine

par

ISABELLE VILLARS

musique originale de

JEAN BINET

durée 50'

A l'aide d'une vaste documentation, l'auteur a reconstruit la vie et l'œuvre d'Hippocrate et rendu une âme et un visage humains à ce personnage dont la légende semblait s'être emparée définitivement. Deux chœurs soulignent, commentent et prolongent l'action. L'un, celui des médecins de Cnide, adversaires d'Hippocrate, est chargé d'exprimer la voix de l'opposition et de la protestation contre l'audace de ce grand précurseur; à l'autre, formé d'un choryphée et d'un choreute, est confié le soin de faire entendre comment l'estime et la compréhension trouvaient à se formuler au temps d'Hippocrate et comment elles peuvent s'exprimer aujourd'hui dans une vision rétrospective de la profondeur scientifique et pratique à laquelle atteignirent certaines intuitions du prêtre légendaire d'Esculape.

SUISSE

On a volé le Gulf-Stream

conte radiophonique

de

SAMUEL CHEVALLIER

durée 52' 30''

C'est l'histoire des conséquences d'une erreur commise par un journaliste. La nouvelle est non seulement fausse mais d'une absurdité folle: le Gulf-Stream a disparu! Toutefois, dès l'instant où les crieurs de journaux l'annoncent par les rues, il n'y a plus moyen d'empêcher que les conséquences rebondissent en cascade et la conséquence finale sera la guerre qui éclate entre les deux groupes humains qui, à une époque imaginaire, se partagent la possession du monde. Pourquoi tout cela est-il arrivé? Parce que la guerre — affirme l'auteur — le germe infernal de la guerre est toujours et partout latent, la guerre est prête à éclater dès que les conditions favorables sont là, fussent-elles les plus absurdes. Elle est latente au cœur du petit bourgeois aussi bien que dans les astuces de la partie que jouent entre eux tous les jours les hommes politiques et les diplomates. L'auteur a réalisé quelque chose comme la caricature bien voyante d'une humanité imaginaire atteinte d'un mal qui a toujours affligé les hommes.

documentaires, radioreportages, magazines

ALLEMAGNE

Barques sans retour

reportage sur l'Irlande

de

ALOIS FINK

et

MARGIT WAGNER

durée 28'

Le village de Dunquin s'élève sur la côte occidentale de l'Irlande, près de cette falaise où le vent de l'ouest, après la mer immense, rencontre enfin la terre ferme. Toutefois, ce village n'est pas l'extrême lieu habité de l'Europe. En face de Dunquin, sur l'horizon marin surgissent deux îles dont la plus grande est encore habitée. Nous disons *encore*, parce que cet écueil désolé, qui n'a même pas une étendue de sol suffisante pour la sépulture des morts, est en voie d'évacuation. Quelques rares insulaires, plus entêtés et plus fidèles à ces rochers, persistent à disputer aux rafales les quelques arpents de sol où poussent les pommes de terre et à retirer de la mer, devenue moins poissonneuse, le produit d'une maigre pêche. Mais toujours il se trouve quelque barque traversant pour la dernière fois les eaux qui séparent les îles Blasket du village de Dunquin. Au cours d'une brève halte à Dunquin les deux reporters de la radio assistent à un débarquement exceptionnel: le dernier bambin de l'île touche terre en Irlande.

ETATS UNIS

Le chemin de la loi

documentaire radiophonique

de

WALTER GOLDSCHMIDT

durée 29' 30''

Le chemin de la loi est un documentaire éducatif, une sorte d'enquête sur la formation du droit, poursuivie sous une forme simple et amusante, à travers des exemples et de menues scènes de la vie de tous les jours. Il fait partie de la série « The ways of mankind » (Les chemins de l'humanité), qui se propose de familiariser le grand public avec les principales questions ressortissant à la vie sociale et à la civilisation. Tel est en effet un des buts que se propose Radio Universitaire (N.A.E.B.) qui, alimentée par des fonds en grande partie privés, a trouvé dans la radiophonie le meilleur instrument de diffusion de la culture. *Le chemin de la loi* est une intéressante chevauchée juridique destinée à montrer sous une forme pleine d'intérêt et d'agrément, la nécessité de la règle et du droit, les causes qui en déterminent les normes sous le commun dénominateur de l'intérêt collectif et en tant que défense des libertés fondamentales de l'homme.

FRANCE

Que la musique soit

un documentaire musical
consacré à Francis Poulenc

de
NOËL BOYER

et
SAMY SIMON

durée 29' 30''

Les auteurs de ce documentaire se sont proposé de se familiariser — et par conséquent de familiariser l'auditeur — avec le phénomène de la création musicale et, si possible, de capter certains éléments et certains produits de cette mystérieuse alchimie grâce à laquelle les douze notes de la gamme ont pu tour à tour contenir les sonorités expressives, impossibles à confondre, de Mozart, de Chopin et de Debussy.

Aussi ont-ils projeté une série d'entretiens avec les compositeurs vivants, de manière à pouvoir recueillir directement les indications qui pourraient entr'ouvrir la porte du mystère de la création musicale. Les entretiens avec Francis Poulenc, tel est l'objet de ce documentaire qui sera le premier d'une série destinée à être transmise par la Radio Française.

ITALIE

Sinaï

documentaire radiophonique

de

G. B. ANGIOLETTI

et

SERGIO ZAVOLI

musique de

RAFFAELE GERVASIO

durée 30'

Les auteurs de ce documentaire ont voulu donner un caractère dramatique à la représentation d'un des passages les plus émouvants de l'Ancien Testament, celui qui raconte l'exode des Hébreux depuis l'Egypte jusqu'au désert du Sinaï. Les auteurs se sont rendus sur les lieux, accompagnés par le technicien Manlio Angiolari, refaisant, de Suez aux montagnes du Sinaï, le même itinéraire qu'avait jadis parcouru le peuple d'Israël dans sa migration. L'enregistrement débute par l'arrivée au couvent de Sainte Catherine, situé à 1500 mètres d'altitude, sur la plus haute cime de cette chaîne de montagnes. Les moines du couvent accueillent les visiteurs harassés de fatigue après leur marche à travers le désert pierreux et leur donnent l'hospitalité dans quelques unes des chambres ou cellules réservées aux voyageurs de passage. Durant la nuit une cloche sonne trente-trois coups rappelant les années du Christ: c'est le signal du réveil pour la communauté. Pendant ce temps des groupes de Bédouins, hors de l'enceinte, entonnent un chant plaintif pour demander un peu de pain et de viande. Les moines, tous de rite grec-orthodoxe, chantent leurs hymnes à la gloire du Seigneur. L'humble enthousiasme des Pères rappelle aux voyageurs le sens de miséricorde chrétienne que la descente du Christ sur la terre a joint à la grandeur terrible d'Israël. Tous les enregistrements ont été exécutés sur les lieux durant un séjour au couvent de Sainte Catherine en mars 1954.

MONACO

Les fils du vent

un documentaire

de

LOLA ROBERT

durée 30'

L'auteur de ce documentaire a porté le microphone au cœur de la grande cérémonie religieuse qui, une fois l'an, fait affluer les romanichels venus de tous les coins du monde au sanctuaire des Saintes-Maries de la Mer, en Provence. Le caractère du peuple tzigane est saisi à un moment particulier de l'errante existence de ces Fils du Vent: lorsqu'ils se rassemblent pour célébrer la bruyante et pittoresque fête des Saintes-Maries; aucune autre circonstance mieux que le spectacle si varié de la foule réunie là, ne peut faire comprendre l'unité du phénomène ethnique présenté par les tziganes.

STAMPATO NELLO
STABILIMENTO
ILTE - INDUSTRIA
LIBRARIA TIPOGRAFICA
EDITRICE - TORINO
CORSO BRAMANTE, 20
L'8 FEBBRAIO 1955

file

PRIX ITALIA

1955

PRIX ITALIA

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE LIVRE
CINQ CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 À 500

PRIX
ITALIA

Copyright by

EDIZIONI RADIO ITALIANA

**ORGANISMES DE RADIODIFFUSION
ADHÉRENTS AU PRIX ITALIA
AU 1^{ER} JANVIER 1956**

*La liste ci-contre est alphabétique pour
les Membres fondateurs et chronolo-
gique pour les Organismes qui ont
successivement adhéré au Prix Italia*

AUTRICHE	Österreichischer Rundfunk
FRANCE	R T F - Radiodiffusion-Télévision Française
GRANDE-BRETAGNE	B B C - British Broadcasting Corporation
ITALIE	R A I - Radiotelevisione Italiana
MONACO	Radio Monte-Carlo
PAYS-BAS	Stichting Nederlandsche Radio-Unie
PORTUGAL	Emissora Nacional de Radiodifusão
SUISSE	S S R - Société Suisse de Radiodiffusion
BELGIQUE	I N R - Institut National Belge de Radiodiffusion
ALLEMAGNE	A R D - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ETATS-UNIS	N A E B - National Association of Educational Broadcasters
LUXEMBOURG	Radio-Télé-Luxembourg
CANADA	C B C - Canadian Broadcasting Corporation
IRLANDE	Radio Éireann
JAPON	N H K - Nippon Hoso Kyokai

LES JURYS 1955

Pour les œuvres musicales avec texte:

PORTUGAL	Emissora Nacional de Radiodifusão M. PEDRO DO PRADO, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur de la Section Musicale</i>
ALLEMAGNE	ARD - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland M. HEINRICH STROBEL <i>Chef de la Section Musicale de la Südwestfunk</i>
AUTRICHE	Österreichischer Rundfunk M. HEINRICH KRALIK <i>Conseiller des Programmes Musicaux</i>
PAYS-BAS	Stichting Nederlandsche Radio-Unie M. ELIAS BOMLI <i>Directeur du Service des Programmes</i>

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

BELGIQUE	INR - Institut National Belge de Radiodiffusion M. ROGER CLAUSSE, <i>Président du Jury</i> <i>Administrateur-Directeur Général Emissions Françaises</i>
GRANDE-BRETAGNE	BBC - British Broadcasting Corporation M. DONALD MCWHINNIE <i>Chef-Adjoint du Service Dramatique</i>
MONACO	Radio Monte-Carlo M. FLORENT FELS <i>Directeur Artistique</i>
SUISSE	SSR - Société Suisse de Radiodiffusion M. JEAN-PIERRE MÉROZ <i>Directeur de Radio Lausanne</i>

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

FRANCE	RTF - Radiodiffusion-Télévision Française M. VITAL GAYMAN, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur des Informations et du Journal Parlé</i>
ETATS-UNIS	NAEB - National Association of Educational Broadcasters M. LLE RUBY MERCER <i>Déléguée de la NAEB</i>
ITALIE	RAI - Radiotelevisione Italiana M. ANTONIO PICCONE STELLA <i>Directeur du Journal Parlé</i>

LES JURYS 1956

Pour les œuvres musicales avec texte:

BELGIQUE

FRANCE

LUXEMBOURG

MONACO

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

ALLEMAGNE

ETATS-UNIS

ITALIE

PAYS-BAS

PORTUGAL

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

AUTRICHE

CANADA

GRANDE-BRETAGNE

SUISSE

LES ENVOIS AU PRIX ITALIA 1955

œuvres musicales avec texte

ETATS-UNIS

D e c e m b e r

D é c e m b r e

cantate radiophonique

musique de

H E N R Y B R A N T

texte de

M A E V E O L E N

durée 30' 20"

T h e w i s h

L e v œ u

opéra en un acte et quatre tableaux

livret et musique de

G E O R G E A N T H E I L

durée 53' 50"

FRANCE

La grande peur

de

MICHEL ARNAUD

musique originale de

JACQUES CASTERÈDES

réalisation de

ALAIN TRUTAT

durée 46'

Ruisselle

poème de

ROGER PILLAUDIN

musique de

MAURICE JARRE

réalisation de

ALAIN TRUTAT

durée 59'

GRANDE-BRETAGNE

« Emily Butter » An occasion recalled

« Emily Butter » Evocation d'une soirée mémorable

texte de

HENRY REED

musique de

DONALD SWANN

réalisation de

DOUGLAS CLEVERDON

durée 59' 30''

Farewell, companions

Adieu, compagnons

opéra-complainte pour la radio

livret de

H. A. L. CRAIG

musique de

WILLIAM ALWIN

réalisation de

DOUGLAS CLEVERDON

durée 85'

ITALIE

Hutalabi

drame musical de

ENNIO PORRINO

réduction radiophonique de

G. B. ANGIOLETTI

durée 59' 30''

Viaggio d'Europa

Le voyage d'Europe

fable d'après un conte homonyme de

MASSIMO BONTEMPELLI

texte de

PAOLA MASINO

musique de

VITTORIO RIETI

durée 85'

MONACO

L'étudiant de Salamanque

évocation radiophonique d'après Cervantes

version française de

JEAN ROLLIN

musique de

SALVADOR BACARISSE

durée 47'

SUISSE

Geneviève

opéra-comique d'après Boccaccio

musique de

ALOYS FORNEROD

poème de

JOSÉ BRUYR

durée 51' 20''

œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique

ALLEMAGNE

Heimkehr

Le retour

jeu radiophonique

de

PETER HIRCHE

durée 67' 20''

Novelle

Nouvelle

de

J. W. VON GOETHE

pièce radiophonique de

MAX OPHULS

durée 46' 50''

AUTRICHE

Die vierzig Minuten der Henriette Dupont

Les quarante minutes de Henriette Dupont

jeu radiophonique

de

HARALD ZUSANEK

durée 40' 20''

Der Fall Cicero

L'affaire Cicero

de

L. C. MOYZISCH

adaptation radiophonique de

EDUARD WEIL

durée 65' 45''

CANADA

Death in the barren ground

Mort sur les terres arides

de

GEORGE WHALLEY

durée 60'

Return to Colonus

Retour à Colonus

par

LISTER SINCLAIR

durée 60'

FRANCE

C'est vrai mais il ne faut pas le croire

par

CLAUDE AVELINE

réalisation de

ALBERT RIÉRA

durée 42' 30''

Noël du Diable

texte de

JEAN GRIMOD

réalisation de

GEORGES GODEBERT

musique originale de

MAURICE JARRE

durée 43' 30''

ITALIE

La ragazza e i soldati

La belle fille et les soldats

radio-drame

de

GINO PUGNETTI

durée 57' 45''

La zuccheriera

Le sucrier

histoire radiophonique par

FRANCA VALERI

VITTORIO CAPRIOLI

LUCIANO SALCE

musiques originales de

FIorenzo CARPI

durée 51' 30''

documentaires

ALLEMAGNE

Brüderschicksale - noch unerledigt

Destins de frères encore «en suspens»

documentaire de

JOACHIM W. REINFENRATH

durée 60'

AUTRICHE

Im Dunkel der Grosstadt

Dans les bas-fonds de la grande ville

documentaire de

OTTO AMBROS

et

PETER SCHIER-GRIBOWSKY

durée 51' 15''

BELGIQUE

Concerto en Rail Majeur

documentaire de

PIERRE DELHASSE

durée 31' 45''

CANADA

Birds of the forest

Oiseaux de la forêt

de

THOM BENSON

durée 30'

GRANDE BRETAGNE

The death of a town

La mort d'une ville

texte de

KAY CICELLIS

musique de

ELISABETH LUTYENS

réalisation de

PETER DUVAL SMITH

durée 53'

PORTUGAL

Areia e eternidade

Sable et éternité

programme d'anticipation scientifique en radio-reportage

présenté par

PEDRO MOUTINHO

durée 40'

SUISSE

Les paroles restent

documentaire de

PAUL VALLOTTON

et

ROGER NORDMANN

durée 35' 30''

LES ŒUVRES COURONNÉES

RUISSELLE

poème

de

ROGER PILLAUDIN

musique de

MAURICE JARRE

réalisation de

ALAIN TRUTAT

(œuvre présentée par la Radiodiffusion-Télévision Française)

PRIX ITALIA 1955

pour les œuvres musicales avec texte



Roger Pillaudin et Maurice Jarre

Ruisselle conte un rêve. — Kis, le héros, remonte le cours d'un rêve, à la recherche de l'image qui en est la source. Cette image, fluide, insaisissable comme le cours d'une rivière et lumineuse comme elle, c'est *Ruisselle*, créature sans chair, chef-d'œuvre de la reine des rêves, *Cacta la Verte*, gardienne inexorable d'un royaume interdit.

A la fin d'une fulgurante course, Kis trouve *Ruisselle* et l'image qui ensorcelait le poète à son tour est ensorcelée.

Ainsi le poète — véritable rêveur — cherche à posséder son rêve et essaye, avec la force de l'enfant qui balbutie, le pouvoir des mots. Le rêveur exorcise son rêve. Kis charme *Ruisselle*.

Mais *Cacta*, s'arrachant à son impassibilité végétale, éclate et condamne Kis à vivre comme un cauchemar parmi les cauchemars qui hantent le royaume des rêves. Kis, à qui désormais seule importe *Ruisselle* et d'en être aimé, accepte d'être un rêve parmi les rêves, et maudit dans ce monde où *Ruisselle* existe, présence et non plus désir. *Cacta* décide alors de chasser Kis.

Elle dirige les pas de Kis vers la crypte où végètent *Kéralio* et *Gelseigneur*, anciens rêves devenus rêveurs et réduits par elle à l'état de larves. Ceux-ci, comme des griffes, cernent Kis qui contemple avec horreur ces êtres mâchant des lambeaux de phrases, débris informes d'anciens souvenirs, éclairs incohérents agitant leur ténèbre. Quand, cessant d'entendre la voix de *Ruisselle*, Kis voit se dresser devant lui un troisième spectre en qui il se reconnaît, son épouvante n'a plus de bornes. Il s'enfuit.

Cacta l'arrête, brise son élan, et feint de lui abandonner *Ruisselle* et de les laisser libres de partir où bon leur semble.

Kis part, croyant tenir dans sa main la main de *Ruisselle*. A la frontière des deux royaumes, il s'aperçoit qu'il a traîné un fantôme, l'illusion d'une illusion. Il meurt, n'ayant d'autre main à étreindre que celle du vide.

Pas plus que le rêveur n'a pu vivre dans le monde de son rêve, n'a résisté le rêve à la naissance de l'aube.

Tel est le thème de *Ruisselle*, poème pour voix, musique et microphones.

S'il fallait qualifier l'œuvre réalisée, c'est peut-être, faute d'une expression française adéquate, « *Dichtung für Radio* » qu'il faudrait dire. C'est-à-dire une œuvre

dans laquelle les matériaux sonores (verbe et musique), unis, opposés, superposés, sont traités de manière à créer une atmosphère poétique (celle de l'univers onirique) à l'intérieur de laquelle l'action (si on peut parler d'une « action à propos de *Ruisselle* ») se développe sans encombre.

Ruisselle est essentiellement une œuvre lyrique. Œuvre lyrique et non Opéra. Ce qui la distingue de l'opéra, c'est d'abord que le chant (au sens traditionnel du terme) n'y a pas la première place, c'est ensuite que l'élément verbal y a la même importance que le musical, les deux intimement liés, la musique ayant été écrite en fonction du texte et dans le même esprit de création radiophonique.

Œuvre lyrique aussi par le fait que chaque personnage est défini par l'écriture même. Ici le musicien rythme les phrases du poète. A chaque personnage correspond une manière d'expression verbale, mécanique pour Univox, molle pour Gelseneur, monotone comme coule une eau et dont les seules intonations sont comme le bruit d'une eau butant sur les cailloux, pour *Ruisselle*, syncopée, déformée pour *Acta*, etc.

A ces modes d'écritures correspondent trois modes principaux dans l'expression musicale.

Le parler-chanté ou parler-rythmé. Le « Monsieur » illustre cette manière. Il « parle-chante ». C'est-à-dire qu'il parle, puis qu'il récite (qu'il semble réciter, car déjà le musicien a noté sa récitation), puis qu'il module insensiblement de plus en plus, et qu'enfin, il chante. Pas d'accord qui donne le « la », le passage du parler au chant se fait sans transition, naturellement.

Acta illustre également cette manière d'une manière encore plus particulière, parce que peut-être moins sensible. Au cours de son monologue-délire exprimant la transformation de la Plante-Reine en Reine des rêves, elle ne déclame pas seulement. L'idée ici est celle de déchirement, d'écartèlement d'un personnage qui passe d'un règne en un autre. Chaque mot est une arme tranchante (doublement tranchante, puisque *Acta* en souffre et veut que *Kis* en souffre). Le musicien note ici une déclamation imitative qu'il exagère encore grâce au metteur en onde. Les phrases sont brisées, cassées brutalement, les mots sont traités charnellement comme une viande qu'on découpe, étirés, amincis, gonflés, laminés. Pour mieux exprimer ce délire, le musicien impose ici des rythmes hoquetants, dur travail pour l'actrice qu'y doit s'y plier. Inutile de dire qu'il s'agit là d'une sorte d'exploit, pour lequel

il est nécessaire d'avoir une actrice exceptionnelle. L'extraordinaire Casarès en est une sans laquelle nous n'eûmes pu réaliser ce que nous voulions.

Le second mode d'expression musical est le chant (au sens traditionnel), uniquement réservé dans *Ruisselle* à un chœur d'enfants (rôle remarquablement tenu par la Maîtrise de la R.T.F.). Leurs chansons, simples, repos mélodieux à l'intérieur d'un rêve cahotique, constituent une transposition enfantine du thème de *Ruisselle*. Elles apportent un rayon de clarté, un coin de fraîcheur dans un univers de feu et de glace.

Enfin, la musique. Il faut distinguer là encore, la musique qui sert d'indicatif aux personnages, dont les apparitions et disparitions ne sont annoncées que musicalement, phrases musicales qui les propulsent et la musique qui chante sous la parole. Dans ce deuxième cas, on pourrait presque dire que le poète a donné les notes au musicien. Ainsi chante Ruisselle, sans chanter, et de même Kis.

Contrairement à ce qui peut paraître, les procédés techniques sont assez restreints. C'est volontairement que les lieux de l'action n'ont pas été définis plus précisément — le réalisateur ayant voulu, avant tout, mettre l'accent sur l'interprétation et sur les possibilités pour chacun des comédiens et des comédiennes d'exprimer l'image de leur personnage tout au long de l'émission, mais aussi dans l'instant même où il entre dans l'action; d'où parfois ces changements dans le débit de la parole, ces fluctuations dans les timbres de la voix où dans l'intensité d'expression:

- *passage du parler au chanter pour le Monsieur et son phraser un peu faux,*
- *débit mécanique précipité et inintelligent de Univox,*
- *délire verbal de Cacta la Verte avec des chutes brusques devant créer comme des zones d'assèchement!,*
- *ou encore le parler mou, larvaire de Gelseigneur lorsqu'il est aux prises avec son propre fantôme, parler parfois presque chanté.*

Techniquement, toutefois, il a été fait usage:

- *de la chambre d'écho pour obtenir certains effets de réverbération de « spatia-lisation »,*

— et pour Univox, de ce que l'on nomme « l'accrochage » ou plus exactement par « effet Larsen au-dessous de l'accrochage », c'est-à-dire réverbération artificielle sur le magnéto, en tenant compte du temps qui s'écoule entre l'enregistrement et la lecture d'un même passage sur une même voix,

— de mixage de magnétos 33 et 76 cm. pour certaines séquences musicales, avec défilement à l'envers ou à vitesse double,

— enfin, pour la crypte, les effets sonores musicaux ont été obtenus, tantôt par le frottement d'une petite bouteille de bière vide sur les cordes d'un piano à queue tantôt par le heurt plus ou moins violent d'une mailloche de grosse caisse sur la table d'harmonie de ce même piano.

ROGER PILLAUDIN

MAURICE JARRE

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

2 violons - 2 altos - 1 violoncelle - 1 flûte prenant le piccolo - 1 hautbois prenant le cor anglais - 1 clarinette - 1 basson - 2 trompettes - 1 trombone - 1 guitare - 6 ondes Martenot - 1 piano - 4 batteurs - (5 timbales, 1 cymbale aiguë et grave, grosse-caisse à pédales, caisse-claire, tambour militaire - tambour provençal, tam-tam grave, gong, xylo, vibraphone, wood-block, triangle, bloc de fer, crécelle et marascasses).

Emission présentée avec la distribution suivante:

<i>Kis</i>	Daniel Gelin
<i>Ruisselle</i>	Isabelle Pia
<i>Cacta la Verte</i>	Maria Casarès
<i>Le Monsieur</i>	Jean-Christophe Benoit
<i>Ladesache</i>	Roger Blin
<i>Le Comte</i>	François Chaumette
<i>Univox</i>	Roger Hannin
<i>Keralio</i>	Pierre Reynal
<i>Gelsenieur</i>	Pierre Vanek

Réalisateur: Alain Trutat

Maîtrise de la R.T.F.

Orchestre sous la direction de Serge Baudo

Chef de chœurs: Jacques Besson

MAURICE JARRE (Savoyard, né en 1924) Etudes au Conservatoire de Paris avec Jacques de la Presle (harmonie), Louis Aubert (orchestration et composition) et Félix Passeronne (percussion).

Dirige la musique de scène pendant cinq ans de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault.

Depuis 1950 écrit toutes les musiques de scène du Théâtre National Populaire (directeur Jean Vilar) où il est également Directeur de la Musique (*Le Prince de Hombourg*, *Lorenzaccio*, *Don Juan*, *Macbeth*, *La Ville*, etc.).

En 1951, création à Darmstadt d'un ballet pour Ondes Martenot et instruments à percussion *Masques de Femmes*.

Ecrit la musique du premier spectacle en France *Son et Lumière* pour le château de Chambord, puis pour celui du Palais des Papes en Avignon.

En 1953, création au Festival International de Musique d'Aix-en-Provence, de *Mouvements en Relief*.

En 1954, création au Théâtre de l'Empire, à Paris, de l'Opéra-Ballet *Armida* avec Maria Férès, demandé par la Biennale de Venise pour le Festival 1955.

Musique de Films: *Hôtel des Invalides*, mis en scène par Franjus;

L'Univers d'Utrillo, mis en scène par Georges Régnier.

Musique de Radio: *Caïn*, de Michel Arnaud, mise en ondes par Jean-Jacques Vierre;

Résurrection, de Stéphane Frontès, mise en ondes par Alain Trutat;

Le Songe de la Mort, d'après le Cardinal Newman, mise en ondes par Claude Roland Manuel;

Noël du Diable, de Jean Grimod, mise en ondes par Georges Godebert.

ROGER PILLAUDIN — Né à Moulins (Allier) le 28 décembre 1927, a fait ses études secondaires au Lycée de Moulins, puis au Lycée Blaise Pascal à Clermont-Ferrand.

Etudes de lettres et d'anglais à la Faculté de Clermont-Ferrand.

Etudes d'Art dramatique au Conservatoire de Clermont-Ferrand — Animateur d'une jeune compagnie (1950-1953).

Depuis 1952 (décembre) assistant de production R.T.F.

1954-1955 — producteur de l'émission « Lettres Choiesies » chaîne Paris-Inter.

A publié un recueil de poèmes: *Poèmes de la main gauche* (Seghers éditeur).

C'EST VRAI MAIS IL NE FAUT PAS LE CROIRE

par

CLAUDE AVELINE

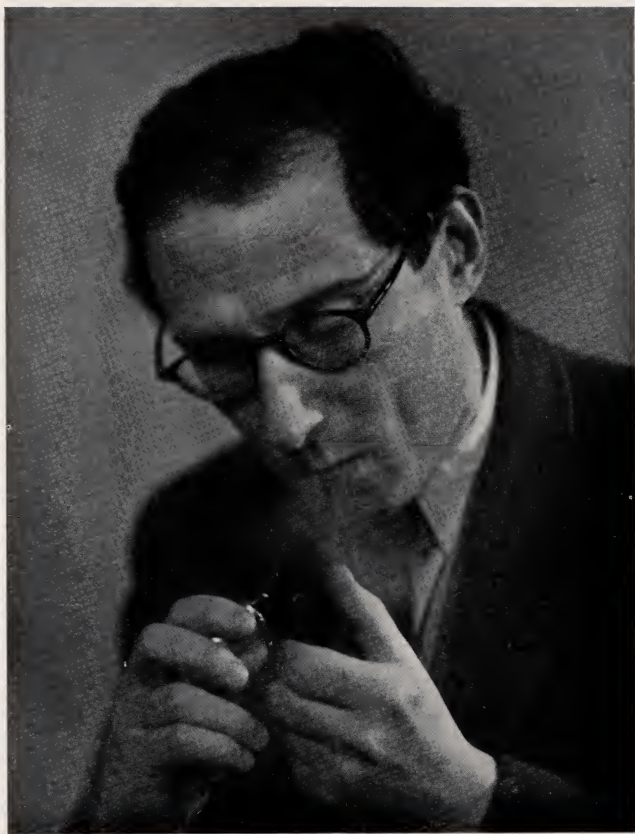
réalisation de

ALBERT RIÉRA

(œuvre présentée par la Radiodiffusion-Télévision Française)

PRIX ITALIA 1955

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



Claude Aveline

Le protagoniste d'une aventure hallucinante entreprend de faire le récit de ce qui lui est arrivé certaine nuit où, rentrant d'une agréable soirée, il se décida soudain, poussé par une inexplicable curiosité, à entrer dans une boutique d'antiquaire encore ouverte malgré l'heure tardive. Le propriétaire, un petit homme au crâne chauve, qu'il apercevait, dans la journée, toujours à la même place, immobile et le regard fixe comme en attente, s'avance à sa rencontre et lui demande son aide pour le pieux devoir qu'il est tenu d'accomplir. Il doit — dit-il — procéder à la sépulture d'une femme tendrement aimée et qu'il considère, dans sa douce folie, à la fois morte et vivante. Notre homme, troublé et pris de curiosité, consent.

Mais une autre surprise l'attend: il n'y a point de cadavre dans la caisse d'horloge où l'antiquaire dit avoir déposé sa chère morte. Néanmoins, de plus en plus saisi par l'atmosphère qui s'est créée, le visiteur aide le pauvre fou à transporter le cadavre imaginaire dans le réduit qui lui est destiné. Cependant la fiction a peu à peu acquis une étrange réalité, l'obsession finit par prendre corps chez lui aussi, et c'est avec une stupéfaction mêlée d'horreur qu'il perçoit à son tour la « présence » de la morte, dont le poids se fait sentir à la fatigue de ses bras et de ses jambes, et dont il finit par entendre la voix...

L'art radiophonique est parvenu à l'âge adulte. Toutes les recherches techniques — depuis le simple bruitage des origines jusqu'à la stéréophonie — ont été maintenant mises en œuvre.

Sans songer un instant à prétendre qu'il nous faut les tenir dorénavant pour révo- lues, ce qui serait une grande sottise, il m'a paru nécessaire de tenter un essai dans le domaine opposé et de rechercher si, par un dépouillement total autour d'un texte, pou- vait s'obtenir à l'écoute un effet aussi puissant, peut-être plus puissant encore.

Je suis parti de la constatation suivante. Lorsque nous racontons une aventure tragique dont nous avons été l'acteur ou le témoin, nous reproduisons sans peine les émotions que nous avons ressenties à la vivre: il suffit de trouver le ton. En revanche, les faits qui les ont provoquées, tout ce qui est venu de l'extérieur pour frapper l'un quelconque de nos sens, nous sommes contraints de le réduire à une description (et combien de fois la chose apparaît-elle indescriptible), alors que c'est cela qui demeure en nous l'essentiel.

Quand le sens le plus touché a été l'ouïe, la radio seule pouvait donc reproduire ce rapport, ce « dialogue » entre le passé — l'expression du souvenir — et le présent, permanent pour le narrateur, du souvenir lui-même.

A ce problème de deux temps juxtaposés s'ajoutait celui des temps comme rythme, de la relation entre les voix (ou les bruits essentiels, deux seulement pendant quarante minutes) et les silences.

En somme, puisque ce récit était fait pour l'oreille, il devait être considéré et traité comme une partition.

CLAUDE AVELINE

Emission présentée avec la distribution suivante:

Moi	Charles Vanel
L'Antiquaire	Frédéric O'Brady

Réalisateur: Albert Riéra

CLAUDE AVELINE — Né à Paris en 1901, Claude Aveline commença par être éditeur d'art. De vingt à trente ans, il publia une cinquantaine de volumes. Cependant, il écrivait lui-même des contes (*L'Homme de Phalère*), des essais (*La Merveilleuse Légende de Bouddha*), des nouvelles (*Le Point du Jour*), qu'il devait ensuite appeler ses « gammes ».

C'est en 1930, avec les deux tomes de *Madame Maillart* (depuis réunis en un seul), qu'il entreprit son grand roman d'une adolescence: *La Vie de Philippe Denis*. Il attendit néanmoins vingt-deux ans avant d'en donner la seconde partie: *Les Amours et les Haines*. En 1955, a paru le troisième et dernier volume, sous le titre de *Philippe*. Il avait publié entre temps d'autres romans, *Le Prisonnier*, *Le Jet d'eau*, la « Suite policière » (*La Double Mort de Frédéric Belot*, *Voiture 7 place 15*, *L'Abonné de la ligne U*), sans oublier *Le Temps mort*, récit paru clandestinement sous l'occupation allemande.

Voyageur, on lui doit en 1934 *La Promenade égyptienne* et en 1951 *Et tout le reste n'est rien*, inspiré par les fameuses lettres de la Religieuse portugaise. Cet ouvrage est d'ailleurs avant tout un essai sur l'amour, comme les deux plaquettes jumelles de *Pégomancie* et d'*Avec toi-même* avaient réuni auparavant des réflexions sur l'homme et le souvenir.

Claude Aveline n'a jamais cessé de se passionner pour les grands problèmes de notre époque. Les textes réunis sous le titre caractéristique de *Les Devoirs de l'Esprit* en témoignent. Engagé volontaire en 1939, il a contribué dès juillet '40 à la naissance de la Résistance intérieure, et appartient au fameux réseau du Musée de l'Homme.

Il a écrit spécialement pour la radio des œuvres où il a cherché à en utiliser toutes les ressources (*L'Œil-de-chat*, *Le Bestiaire inattendu*) et il a toujours collaboré aux adaptations de ses romans pour la radio et la télévision.

Il est président d'honneur de la Société Anatole France, président du jury du Prix Jean-Vigo, membre du conseil d'administration de l'Alliance Française et du conseil exécutif de la Société Européenne de Culture.

En 1952, le Grand Prix de la Société des Gens de Lettres a couronné l'ensemble de son œuvre.

DÉCEMBRE

cantate radiophonique

musique de
HENRY BRANT

texte de
MAEVE OLEN

(œuvre présentée par la National Association of Educational Broadcasters - U.S.A.)

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1955

pour les œuvres musicales avec texte



Henry et Patricia Brant

Décembre a été conçu dans l'intention de fondre en un seul ouvrage les nombreuses possibilités expressives offertes par le moyen radiophonique et en particulier:

- 1) la parole aussi bien que le chant, les voix comme solo et comme masse;
- 2) des textes qui ont une signification spécifique et aussi des voyelles ou des syllabes qui ont pour but de souligner l'importance de certaines inflexions particulières des voix qui chantent;
- 3) la disposition des exécutants à une distance variable du micro pour obtenir des effets variables eux-mêmes, de présence ou bien de distance.

Dans la cantate *Décembre*, le groupe le plus important (chœur, cuivres, bois, timbales) est placé près du micro principal. Les acteurs qui parlent, les flûtes et les autres instruments à percussion sont distribués aussi de manière à donner l'impression d'une présence directe, mais à travers un autre micro. Un troisième groupe (cuivres en sourdine, sonnerie de cloches et les deux solistes de chant) est placé à une certaine distance du micro principal. Tous les artistes de ce dernier groupe, néanmoins, se servent d'une pleine projection en « forte », et les solistes ténor et soprano chantent à pleine voix. Le son de l'orgue, à cause de la position des groupes divers de tuyaux, est destiné à être recueilli par les deux micros dans leurs différentes positions.

Décembre a été exécuté pour la première fois par le « Collegiate Chorale » de New York, sous la direction de Ralph Hunter, au cours d'un programme mis en onde par le Municipal Broadcasting System.

Le texte de *Décembre* examine la signification originale de Noël et ses relations avec un monde obsédé par l'idée de la destruction, massive aussi bien qu'individuelle, ou physique, active ou passive. Comme il arrive dans la vie, et en relation avec le texte complexe de la musique, cette partition fait alterner une confusion de sentiments: le cynisme, le désespoir et la satire qui se mêlent à l'idéalisme, à la tendresse et à l'espoir. Personnages, scènes et siècles glissent d'une manière qui reproduit l'éparpillement des images évoquées par l'instabilité de la vie contemporaine. Ainsi, en même temps que les Rois commencent leurs recherches et que les anges et les pasteurs sont en adoration, le destin de l'Enfant de la Paix est suggéré par les diseurs de bonne aventure et par les horribles oiseaux, au corps bouffi, qui hantent le toit de l'étable de Bethléem. Les Rois sont aussi le symbole des hommes courageux qui, en dépit de tous les dangers, et contre les esprits du mal dont le rêve est d'asservir l'idéal d'autrui et de le convertir à leurs fins, s'efforcent d'atteindre la lumière de la vérité.

Les gardiens de l'Enfant (de tous les enfants de tous les siècles) sont impuissants, inattentifs ou, comme la nourrice irresponsable, ils se font les complices du mal.

L'œuvre suggère que c'est seulement par une acceptation totale et une identification avec les idéals de l'Enfant que nous pourrions bannir l'ombre monstrueuse de la guerre loin des jardins paisibles de la terre. Alors seulement nous pourrions empêcher notre monde de devenir un désert ravagé de fleurs mourantes et de cœurs humains tombant en poussière.

Cette œuvre en sus d'avoir été composée de façon à exploiter des combinaisons inusitées d'instruments et de voix, se sert d'une distribution antiphonale et stéréophonique des groupes exécutants distribués en différentes positions tout autour de la salle. Dans cette œuvre le compositeur développe aussi les nouvelles applications rythmiques de la « polyphonie des tempo » et de « l'exploitation des retards des tempo » qui rendent la partition aussi complexe que possible, tout en évitant au maximum les difficultés d'exécution.

« Exploitation des retards de tempo » est une expression pour décrire les différences des instants d'attaque, différences qui se vérifient lorsque deux ou plusieurs groupes exécutants sont en positions séparées dans la salle. Ces désaccords sont tenus en considération et exploités en tant qu'expédients rythmiques, dans certaines parmi mes récentes compositions.

HENRY BRANT

HENRY BRANT naquit à Montréal, Canada, de parents originaires des Etats-Unis, en 1913. Depuis 1930 il vit à New-York City.

Il a remporté une bourse à l'« Institute of Musical Art » (1930-34) où il reçut aussi les Prix Loeb, Seligman et Coolidge de composition; il fréquenta la « Juilliard Graduate School », grâce à une autre bourse (1932-34). Plus tard il étudia la composition avec Aaron Copland et Wallinford Riegger.

En 1946 et en 1955 lui fut décerné le « Guggenheim Fellowship » pour la composition musicale et, toujours en 1955, il obtint un prix de l'« Institute of Arts and Letters ». Il a travaillé comme auteur, comme chef d'orchestre pourvoyant aussi à l'orchestration pour la radio, le cinéma, les ballets et le théâtre. Il passa plusieurs années à étudier le côté pratique de la vie et des œuvres d'un compositeur, avant d'entrer à la « Columbia University » (1943-50) et à la « Juilliard School » (de 1947 à aujourd'hui) comme professeur de composition.

Parmi ses récents ouvrages plusieurs ont été composés sur la demande d'organisations telles que « Yaddo Festival », « Collegiate Chorale », « Columbia University », « Cincinnati Symphony Orchestra », « Ballet Theatre », « Columbia Broadcasting System », « Broadcast Music Incorporated » et « Juilliard School of Music ».

Henry Brant est aussi l'auteur de *Millenium 2*, *Ceremony*, *Encephalogram*, *Galaxies*, *Labyrinth* et *Ice Age*.

Henry Brant et Maeve Olen (Patricia Brant) ont aussi collaboré dans les œuvres suivantes: *Flûte Symphony*, *Admonition* et *Behold the Earth*.

Des disques LP de ses compositions ont été édités par la Columbia, Remington, MGM et American Recording Society.

LE RETOUR

jeu radiophonique

de

PETER HIRCHE

(œuvre présentée par la Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen
Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland)

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1955

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



Peter Hirche

Au cours de son élaboration, le jeu radiophonique *Le retour* avait pour titre *L'hommage*. D'une part, en effet, mû par la reconnaissance et le deuil, je voulais parler de la Silésie, et d'autre part je désirais prouver, aussi loyalement que possible, la présence universelle et l'impossibilité de la perte de la Grâce.

J'avais une raison tout à fait concrète qui nécessitait cette démonstration: l'appartement où j'habitais alors avec ma femme, comme sous-locataire, avait pour patronne une femme aussi laide que méchante et aussi méchante que malheureuse. Son existence poussait le prochain à se demander s'il était concevable que quelqu'un fût exclu de la Grâce.

Et un beau jour les deux thèmes « perte de la patrie » et « perte de la Grâce » se rencontrèrent. Il est vrai que dans la fable qui se développa au fur et à mesure, le personnage de la logeuse ne jouait plus le rôle principal; l'interrogation que son existence me posait, est posée actuellement par Ruth. En tant que chrétienne, Ruth ne doute pas de la Grâce en soi, mais elle craint de l'avoir gaspillée. Ceci me paraît être le pire des doutes, car il méconnaît le sens de la Grâce: elle qui embrasse tout et ne peut être perdue.

Forme: J'avais d'abord l'intention d'utiliser la fable qui se présentait à moi pour une pièce de théâtre, mais je sus me rendre compte qu'elle ne pouvait pas être portée sur la scène: c'était plutôt dans un roman que la complexité des relations et des rapports aurait pu être représentée. Mais le jeu radiophonique s'offrait comme la forme la plus concise. Il permettait, comme c'était le cas ici, de changer sans difficulté le lieu et le temps, d'alterner des scènes réelles avec des scènes irréelles sans grandes exigences, et de créer des répétitions dans lesquelles le sens était modifié prudemment (ce qui de cette façon-là — une façon pour ainsi dire musicale — serait impossible sur la scène: la présence du facteur optique aurait rendu la transposition du sens ou imprécise ou plus grossière). Mais, tout en tenant compte de la liberté qu'offrait le jeu radiophonique, il était possible, si l'on tient à s'exprimer ainsi, de satisfaire les exigences classiques du drame: effectivement l'action se déroulait dans le délai d'une heure et dans l'espace le plus restreint que l'on puisse imaginer: dans la sensibilité de l'âme.

Le sujet: Ruth est gisante sur sa couche de malade; le temps qui se déroule est l'heure qui précède sa mort. Elle emploie cette heure à faire la lumière sur ce qui fut sa vie. Elle met à profit ce temps: sa volonté guide et corrige la suite des souvenirs et des visions, elle veut pénétrer jusqu'au noyau de son inquiétude. Elle craint en effet d'avoir perdu la Grâce; de cela elle voit un signe dans la perte de sa patrie, elle accepte l'échec et toutes les souffrances en punition de ses fautes, et à la demande: «quelles fautes?» elle répond de la manière la plus compréhensive: «Parce que j'ai trop peu aimé». A la fin cependant, il ressort que la crainte d'avoir trop peu aimé n'est qu'un leurre, autant que la crainte d'avoir perdu la Grâce.

Un mouvement circulaire s'est opéré: dans la patrie Ruth voit le symbole de toute harmonie; étant donné qu'elle a dû quitter son pays, elle craint de ne pas être digne de l'harmonie, de ne pas faire partie de l'amour de Dieu; et ceci parce qu'elle n'a pas aimé suffisamment.

A ce point de ses recherches, elle constate, pour son excuse, qu'il n'est personne qui aurait mérité son affection (d'où il semble résulter, naturellement, que la patrie perdue n'était pas du tout un paradis) mais Ruth est assez courageuse pour faire un pas de plus et pour reconnaître que sa crainte de ne pas avoir assez aimé regarde au fond une seule personne: un scélérat qu'elle aurait peut-être pu sauver par l'amour.

La décision d'arriver jusqu'au noyau de son inquiétude et de ne pas fuir les images du passé, est récompensée. Dans une conversation imaginaire elle force l'homme à confesser que l'amour n'a pas besoin de dignité et de justice: et c'est le début d'un revirement.

Pour la Grâce non plus il n'est pas question de conditions de dignité et de justice. L'héroïne se sent à nouveau en possession de la Grâce et puisqu'elle se sait aimée de Dieu, elle comprend aussi qu'elle a elle-même toujours aimé. Sa vie n'était donc pas sans signification. Elle meurt consolée.

PETER HIRCHE

Emission présentée avec la distribution suivante:

<i>Le médecin</i>	Erwin Linder
<i>L'infirmière</i>	Anna Blask
<i>Ruth</i>	Gisela von Collande
<i>Père</i>	Eduard Marks
<i>Mère</i>	Ida Ehre
<i>Basta</i>	Ingeborg Beck-Schubert
<i>Kruppka</i>	Alfred Balthoff
<i>Manfred</i>	Klaus Kammer

Musique: Johannes Aschenbrenner

Mise en ondes: Fritz Schröder-Jahn

Je suis né le 2 janvier 1923 à Görlitz, en Silésie. La famille de mes parents y demeurait depuis quatre siècles.

Görlitz est située sur les deux rives de la Neisse, aussi la ville a-t-elle été séparée en deux après la guerre. Le côté occidental est actuellement occupé par les Russes et le côté oriental est devenu polonais. Quant à moi, j'ai été élevé sur l'autre côté, où se trouve aussi la maison de mes ancêtres; on peut la voir à travers la rivière (lorsque après la guerre je me trouvais encore à Görlitz, debout sur le quai occidental, je trouvais beaucoup moins douloureux qu'idiot le fait qu'il était défendu de passer le pont).

Au xvème siècle, mes ancêtres étaient des forgerons, au xviième siècle des tisserands et au xixème des pasteurs. Mon père n'est parvenu qu'à être employé dans une agence d'assurance. Moi-même, aussi loin que remontent mes souvenirs, je désirais devenir ce que je suis à peu près devenu: un dramaturge. A onze ans, en effet, dans la bibliothèque de mes parents je faisais la rencontre des « œuvres complètes » d'Ibsen, le seul dramaturge qui s'y trouvât. Je lus les quatre volumes du commencement à la fin. Naturellement je n'y comprenais goutte, mais je n'en étais pas moins bouleversé. (Dans mes bons moments, aujourd'hui encore il m'advient, en lisant Ibsen, d'éprouver, fût-ce par reflet, l'enchantement d'alors).

J'écrivis mon premier drame à treize ans. Le milieu était constitué par la guerre des Boers (il faudrait une étude psychanalytique pour en dire la raison). Imitant le vieil Ibsen, au troisième acte tous les personnages s'évanouissaient en symboles pour autant qu'ils ne s'étaient pas suicidés auparavant.

Je confectionnai ma deuxième pièce à 16 ans. Sans avoir jamais entendu parler d'Anouilh ou de Sartre, je n'y présentais que des trépassés et, tout bien considéré, j'en suis fier encore aujourd'hui. Pour le restant, cette pièce était un dialogue routinier, rempli d'un lyrisme de pacotille, ce qui m'empêche d'y songer autrement qu'en rougissant. Par bonheur, rien de mes œuvres de jeunesse n'a été conservé.

Après mon baccalauréat, en 1941, j'ai été militaire. J'ai pu échapper à une crétinisation complète au cours de ma première année passée en Russie, en composant des poésies. J'espère que celles-ci de même ont disparu pour toujours. En Russie je m'essayais aussi au drame, quand il m'arrivait d'avoir un peu de temps: par surcroît, je me trouvais alors sous mandat d'instruction et devais me préparer à passer en conseil de guerre. J'avais donc une occasion magnifique d'expérimenter sur moi-même comment le mécanisme de la justice produit, avec le temps, sur un homme objectivement innocent, la conviction d'être un réprouvé.

En même temps j'avais atteint mes vingt ans et avec eux commençait un décennaire critique. On dit que les années de guerre comptent double... Peut-être est-ce vrai en ce qui concerne la décadence physique, mais certainement pas touchant le développement de l'homme.

La guerre finie, en quatre années je n'avais rien gagné d'autre que la désagréable impression de devoir partager le monde avec des crétins.

Je n'avais rien appris qui pût me permettre de régler ma vie au sortir de la captivité, et j'étais aussi trop paresseux pour rattraper en quelque façon ce que je n'avais pas appris. Ma vocation d'autre part, qui m'avait aidé à supporter les années de guerre, était selon toute évidence à peine suffisante pour écrire des textes de cabarets et de chansons en vogue qui, tous comptes faits, ne connurent jamais la vogue. A Francfort-sur-le-Main, j'étais entre temps devenu aide-maçon et plus à Berlin je déambulais par les rues en qualité de veilleur de nuit.

Mon premier travail sérieux pour la radio (un «feature»: *Je ne veux pas être le prochain*, en 1949 obtint d'abord un certain succès, mais ensuite il ne fut plus transmis pour des raisons politiques. C'est seulement en 1953, quand j'atteignais déjà 30 ans, que se produisit un changement en mieux.

J'écrivis mon premier jeu radiophonique: *L'histoire d'amour la plus étrange du monde* et à mon grand étonnement, la NWDR de Hambourg déclara qu'elle voulait bien l'accepter et qu'elle s'occuperait de moi. En recevant cette nouvelle, je la pris pour une mauvaise plaisanterie de la part des amis; et quand je fus bien forcé d'y croire, j'avais la même impression que le chevalier du lac de Constance, auquel on dit qu'il est désormais sauf: je sentis un frisson après coup.

Après l'émission de *L'histoire d'amour la plus étrange* je reçus plusieurs lettres de jeunes auditrices. Il me semblait que ces lettres étaient semées de traguénards et de pièges, et pour fuir tous les dangers je me mariaï. Toujours en 1953, j'écrivis mon deuxième jeu radiophonique *Le sourire de l'éternité*; il fut transmis par la RIAS de Berlin et a été mis en onde cet été par la NWDR de Cologne. Suivirent en 1954 *La louange de la dissipation* et *Le retour*, transmis l'un et l'autre par la NWDR de Hambourg. Malheureusement il est à croire que je suis à peu près l'incarnation du plus paresseux des loirs. Mais, plaisanterie à part: les symptômes abondent en ce sens. Si par exemple quelqu'un me demandait: «Que pensez-vous quand vous ne pensez à rien?» je devrais répondre pour être conforme à la vérité: «Je pense que je suis accroché des bras et des jambes à une grosse branche et reste ainsi suspendu en l'air». Mais il s'agit d'une position tout à fait incommode.

PETER HIRCHE

OISEAUX DE LA FORÊT

par

THOM BENSON

(œuvre présentée par la Canadian Broadcasting Corporation)

PRIX DE LA FEDERAZIONE DELLA STAMPA ITALIANA 1955

pour les documentaires, radioreportages, magazines



Thom Benson

J'ai commencé à m'intéresser aux possibilités d'enregistrement des voix de la Nature quand j'ai fait la connaissance du Directeur de la « Delta Waterfowl Research Station » dans le Manitoba, une province occidentale du Canada. J'ai préparé un ou deux programmes d'actualités à ce poste peu après la fin de la guerre, puis en 1952 j'ai pu obtenir l'aide d'un technicien de la C B C pour une période de six semaines; nous avons fait alors de la Research Station une base d'opération destinée aux enregistrements des chants d'amour et des voix des oiseaux palustres. Nous avons obtenu assez de matériel pour l'établissement d'un programme d'une heure environ.

En vue de faciliter la tâche et de réduire la période de temps nécessaire à l'élaboration de ces programmes qui m'obligeaient à m'absenter de ma base à Toronto, je me suis mis en quête du spécialiste à qui pouvaient être confiés les appareils propres à l'enregistrement du chant des oiseaux. J'ai eu la rare fortune de le découvrir dans la personne du Dr. William Gunn qui avait déjà fait des expériences en cette matière. Le fruit de notre collaboration a été *Birds of the Forest*, programme qui a remporté le Prix Italia cette année, ainsi qu'un autre documentaire traitant des oiseaux de Point-Pelé, la région la plus méridionale du Canada.

Tout ce qui concerne la Nature m'intéresse profondément. Aujourd'hui mon attention se porte sur les bruits des insectes et des animaux à fourrure. C'est un travail très lent et exténuant, mais je pense que les résultats en vaudront la peine.

Je m'intéresse aussi beaucoup au côté scientifique — j'ai préparé un documentaire de la durée d'une heure sur l'installation de l'énergie atomique au Canada, qui a remporté le premier prix de la Canadian Radio en 1952 et de même aux Etats-Unis en 1953.

Au cours des dernières années j'ai contribué, avec 24 documentaires d'une demi-heure chacun, à la série connue sous le titre *Canadian Scene*. Ces documentaires vont de l'art de fabriquer un violon à l'exploitation d'une mine d'uranium.

Pour enregistrer les oiseaux dans leur habitat naturel, le micro est placé dans le feu d'un réflecteur parabolique et de cette façon nous pouvons visser, avec le réflecteur, notre sujet et recueillir sa voix, même à une distance de trente mètres. Naturellement il y a l'inconvénient de prendre même le bruit des feuilles qui tombent, le bruit des insectes, du moindre mouvement de l'air, d'un avion très éloigné et aussi des autres oiseaux. La patience et la constance sont des qualités extrêmement nécessaires pour pouvoir enregistrer à la perfection un oiseau isolé dans tout l'épanouissement naturel de son chant.

J'espère achever pour le mois de mai un programme sur les bruits du printemps au Canada, dont le titre sera *Les Voix de l'Avenir*. Ce documentaire contiendra tous les bruits qui nous charment à la saison des fleurs. Un de ces bruits sera celui des crocus qui éclosent, telle est du moins mon intention. Toute la question est de voir s'il sera possible de construire un équipement capable d'enregistrer des sons que l'oreille humaine n'arrive pas à percevoir.

THOM BENSON

**LA SESSION DU PRIX ITALIA
À PÉROUSE**

SEPTEMBRE 1955



Pérouse - L'Université Italienne pour Etrangers siège du Prix Italia en septembre 1955



M. Dovaz, M. Molo, M. Mérez, M. Piccone Stella, M. Razzi, M.me Duchateau, M. Gilson, M. Gayman

LES JURYS PENDANT UNE RÉUNION DE TRAVAIL



M. Kralik, Miss Mercer, M. Trotter, M. Fels, M. Bomli, M. do Prado



Le tirage au sort pour établir l'ordre d'écoute des œuvres



La discussion qui suit l'écoute



L'Assemblée Générale en séance plénière



M. Vicentini, Directeur Général de la RAI, donne la bienvenue aux Délégués de l'Assemblée Générale



M. Tor Gjesdal, Directeur du Département de l'Information de l'UNESCO, expose sa relation à l'Assemblée



M. Zaffrani, Secrétaire du Prix Italia, présente le rapport annuel sur les activités
du Concours



Le Palais des Priors où les Prix Italia 1955 ont été décernés



La cérémonie de la proclamation des Lauréats: le discours du Maire de Pérouse



M. Clause, Directeur Général de l'INR - Emissions Françaises et Président des Jurys,
donne lecture des résultats



M. Siegel, Délégué de la National Association of Educational Broadcasters (U.S.A.) et Président de l'Assemblée Générale, se félicite avec les Lauréats. M. Carrelli, Président de la RAI, est au micro pour prononcer son allocution



Le Ministre des Postes et des Télécommunications M. Braschi, conclut la cérémonie
en résumant la signification du Prix Italia



Les Lauréats après la proclamation. De gauche à droite : Claude Aveline, Henry Brant, Maeve Olen, Roger Pillaudin, Maurice Jarre



Roger Pillaudin et Maurice Jarre interviewés au micro de la RAI

REALIZZATO INTERAMENTE NEGLI
STABILIMENTI TORINESI DELLA ILTE
INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE
CORSO BRAMANTE N. 20 - TORINO
FINITO DI STAMPARE IL 27 FEBBRAIO 1956

PRIX ITALIA

1956

PRIX ITALIA

RIMINI, 3-16 SEPTEMBRE 1956

PRIX
ITALIA

Copyright by

EDIZIONI RADIO ITALIANA

Extrait du discours prononcé à Paris, en Octobre 1956, par le Directeur Général de la Radiodiffusion-Télévision Française, Monsieur Porché, à l'occasion du renouvellement du Protocole d'Accord pour l'échange de programmes entre la R.T.F. et la RAI.

En souhaitant aujourd'hui la bienvenue à nos amis de la Radiodiffusion Italienne, M. Carrelli, Président de la RAI, M. Rodinò, Administrateur-Délégué, M. Bernardi, Directeur Général-Adjoint et M. Zaffrani, Secrétaire Général, je voudrais souligner tout ce que nous devons depuis des années à nos Confrères d'Italie.

Nous leur devons d'abord beaucoup de lauriers. La RAI a été l'initiatrice d'une formule de concours radiophonique particulièrement originale, puisque ne sont admis à concourir que les auteurs d'œuvres créées et écrites pour la Radiodiffusion, demain, nous l'espérons également, pour la Télévision.

La RAI a inventé cette formule. Les jurys qui président au choix des œuvres sont des jurys internationaux. Les Pays concurrents ne sont pas admis dans ces jurys; tout se passe donc dans la plus grande correction et la plus grande élégance.

Or, nous sommes pour la sixième fois lauréats. Ce sont des auteurs français qui ont été, pour la sixième fois, lauréats du «Prix Italia». Ce n'est peut-être qu'un hasard. Mais enfin, ce hasard - je n'hésite pas à le dire - s'apparente singulièrement à la chaleur, au sourire du ciel d'Italie. J'estime que si le «Prix Italia» n'existait pas, si la RAI ne l'avait pas inventé, ce hasard serait peut-être méconnu.

**ORGANISMES DE RADIODIFFUSION
ADHERENTS AU PRIX ITALIA
AU 1^{ER} JANVIER 1957**

*La liste ci-contre est alphabétique pour
le Membres fondateurs et chronolo-
gique pour les Organismes qui ont
successivement adhéré au Prix Italia*

AUTRICHE	Oesterreichischer Rundfunk
FRANCE	R T F - Radiodiffusion-Télévision Française
GRANDE-BRETAGNE	B B C - British Broadcasting Corporation
ITALIE	R A I - Radiotelevisione Italiana
MONACO	Radio Monte-Carlo
PAYS-BAS	Stichting Nederlandsche Radio-Unie
PORTUGAL	Emissora Nacional de Radiodifusão
SUISSE	S S R - Société Suisse de Radiodiffusion
BELGIQUE	I N R - Institut National Belge de Radiodiffusion
ALLEMAGNE	A R D - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ETATS-UNIS	N A E B - National Association of Educational Broadcasters
LUXEMBOURG	Radio-Télé-Luxembourg
CANADA	C B C - Canadian Broadcasting Corporation
IRLANDE	Radio Éireann
JAPON	N H K - Nippon Hoso Kyokai
POLOGNE	Polskie Radio
SUÈDE	Radiotjänst
YUGOSLAVIE	Radiodiffusion Yougoslave
ISRAËL	Israel Broadcasting Service

LES JURYS 1956

Pour les œuvres musicales avec texte:

LUXEMBOURG	Radio-Télé-Luxembourg M. RENÉ-LOUIS PEULVEY, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur Général</i>
BELGIQUE	INR - Institut National Belge de Radiodiffusion M. GASTON BRENTA <i>Directeur des Emissions Musicales</i>
FRANCE	RTF - Radiodiffusion-Télévision Française M. HENRY BARRAUD <i>Directeur du Programme National et des Services Musicaux</i>
MONACO	Radio Monte-Carlo M. FLORENT FELS <i>Directeur Artistique</i>

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

ETATS-UNIS	NAEB - National Association of Educational Broadcasters M.LLE RUBY MERCER, <i>Président du Jury</i> <i>Déléguée</i>
ALLEMAGNE	ARD - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland M. WILHELM SEMMELROTH <i>Directeur des Emissions Dramatiques du Westdeutscher Rundfunk, Cologne</i>
ITALIE	RAI - Radiotelevisione Italiana M. GIULIO RAZZI <i>Directeur Artistique Radio</i>
PAYS-BAS	Nederlandsche Radio Unie M. KOMMER KLEYN <i>Chef du Service de Drame de l'AVRO</i>
PORTUGAL	Emissora Nacional de Radiodifusão <i>Non-représentée au Jury</i>

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

SUISSE	SSR - Société Suisse de Radiodiffusion M. JAKOB JOB, <i>Président du Jury</i> <i>Directeur de Radio Zurich</i>
AUTRICHE	Oesterreichischer Rundfunk M. HEINRICH KRALIK <i>Conseiller des Services Artistiques</i>
CANADA	CBC - Canadian Broadcasting Corporation M. MARCEL OUMET <i>Directeur adjoint des Emissions Société Radio Canada</i>
GRANDE-BRETAGNE	BBC - British Broadcasting Corporation M. LAURENCE GILLIAM <i>Head of Features</i>

LES JURYS 1957

Pour les œuvres musicales avec texte:

ETATS-UNIS

GRANDE-BRETAGNE

ITALIE

PAYS-BAS

SUISSE

Pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique:

AUTRICHE

BELGIQUE

CANADA

JAPON

MONACO

Pour les documentaires, radioreportages, magazines:

ALLEMAGNE

FRANCE

IRLANDE

LUXEMBOURG

POLOGNE

PORTUGAL

LES ENVOIS AU PRIX ITALIA 1956



M. Peulvey, Président des trois Jurys, donne lecture du résultat des Prix.

œuvres musicales avec texte

ALLEMAGNE

« Spiritus Intelligentiae, Sanctus »

Oratorio de la Pentecôte pour
solistes et sons électroniques
de
ERNST KRENEK

durée 17

**Die Mauer
The Wall
La muraille**

Cantate radiophonique op. 13
de
HANS ULRICH ENGELMANN

durée 36' 45"

AUTRICHE

François Villon

Ballade radiophonique pour
solistes, chœurs et orchestre

Musique de
ANTON HEILLER

Texte de
FRANZ KRIEG

durée 67' 45"

AUTRICHE

**Die Hochzeit des Botticelli
The Marriage of Botticelli
Le mariage de Botticelli**

Oratorio radiophonique sur
trois tableaux de Botticelli

Texte de

HERMANN LIENHARD

Musique de

NORBERT ARTNER

durée 70'

ETATS-UNIS

**The ruby
Le rubis**

Opéra radiophonique de
NORMAN DELLO JOIO

Livret de

WILLIAM MASS

Durée 61' 50''

GRANDE-BRETAGNE

The Death of Vivien

La mort de Vivien

Paroles de

RENE HAGUE

Musique de

PETER RACINE FRICKER

Réalisation de

DOUGLAS CLEVERDON

durée 61' 37''

ITALIE

La notte veneziana

The Venitian night

La nuit vénitienne

Opéra radiophonique en deux temps
de

GIULIO PACUVIO

D'après

ALFRED DE MUSSET

Musique de

LOUIS CORTESE

durée 45' 35''

ITALIE

**Il gioco del Barone
The Baron's game
Le jeu du Baron**

Texte de
ALESSANDRO PARRONCHI
Musique de
VALENTINO BUCCHI

durée 28' 30''

JAPON

**Can't you hear?
Vous n'entendez pas?**

Conte musical de
UMIHIKO ITO
Musique de
KAZUO YAMADA

durée 32' 40''

**Scherzo of Evening
Scherzo du Crépuscule**

Comédie musicale de
YUTAKA MAFUNE
Musique de
YOSHIO HASEGAWA
Production de
KENGO SAEGUSA

durée 45'

PAYS-BAS

Job

Oratorio radiophonique de
TON DE LEEUW

durée 35'

SUISSE

Cock-a-snook at Satan

La nique à Satan

Une histoire contée en musique
par
FRANK MARTIN

sur un poème de
ALBERT RUDHARDT

Direction musicale de
ERNEST ANSERMET

durée 74' 4''



M. Carrelli, Président de la Radiotelevisione Italiana, prononce son discours. Autour de lui, à partir de gauche: M. Peulvey, Président des Jurys; M. Brusasca, Sous-Secrétaire d'Etat au Spectacle; M. Braschi, Ministre des Postes et Télécommunications; M. Bezençon, Président de la session 1956 de l'Assemblée Générale des Organismes adhérant au Prix Italia.

œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique

AUTRICHE

**Der Fremde jenseits des Flusses
The Stranger beyond the River
L'étranger au delà du fleuve**

Pièce radiophonique de
FRITZ HABECK

durée 62' 30''

**Es ist Nacht in Europa
It is night in Europe
Il fait nuit en Europe**

Drame radiophonique de
HERBERT LANGE

Musique de
ROBERT SCHOLLUM

Régie de
HANS KRENDLESBERGER

durée 59' 50''

BELGIQUE

**Europe, thy name is Memory
Europe qui t'appelles Mémoire**

de

JEAN TORDEUR

Musique de

PAUL DANBLON

Réalisation de

GEORGES RANDAX

durée 50' 30 "

FRANCE

**The arithmetical problem
La composition de calcul**

de

JACQUES PERRET

Adaptation de

JEAN FOREST

durée 55'

FRANCE

**All hands
L'équipage au complet**

de
ROBERT MALLET
Mise en ondes de
HENRI SOUBEYRAN

durée 69' 5''

GRANDE-BRETAGNE

**Mathry Beacon
Sur la hauteur de Mathry**

Texte de
GILES COOPER
Réalisation de
DONALD MC WHINNIE

durée 83' 41''

GRANDE-BRETAGNE

The Quest of Gilgamesh La Quête de Gilgamesh

Ecrit et réalisé par
D. G. BRIDSON

Musique composée spécialement par
WALTER GOEHR

durée 85'

IRLANDE

Deirdre's King Un Roi pour Deirdre

par
PADRAIC FALLON

Musique originale de
GERARD VICTORY

Misc en ondes de
MICHEAL O' haODHA

durée 84' 50''

MONACO

The transit of Venus

Le passage de Vénus

Comédie-bouffe pour les ondes de
ARMAND LANOUX

Musique de
GERARD CALVI

Réalisation de l'auteur
avec la collaboration de
ANDRE GASPARD

durée 82'

Tonight the Micro walks alone

Le Micro sort seul ce soir

Conte radiophonique de
NOEL COUTISSON

Musique de
ROGER ROGER

Réalisation de
ANDRE GASPARD

durée 46' 30''

POLOGNE

The noose

Le nœud coulant

de

MAREK HLASKO

Radiophonisation

et mise en ondes de

JERZY RAKOWIECKI

Musique de

ZBIGNIEW WISZNIEWSKI

durée 76'

Monsieur, what are you doing with my piano?

Qu'est-ce que vous faites avec mon piano?

Jeu radiophonique de

GUSTAW BACHNER

et

BRONISLAW WIERNIK

Mise en ondes et réalisation de

GUSTAW BACHNER

BRONISLAW WIERNIK

TATIANA SPASSKA

durée 44' 50''

SUISSE

Ballata per Tim, pescatore di trote
Ballad for Tim, the trout-fisher
Ballade pour Tim, pêcheur de truites

Radio-drame de
CARLO CASTELLI

durée 74'

Microbus 666

Fantaisie radiophonique de
GEO H. BLANC
et
ROGER NORDMANN

Musique originale de
JULIEN-FRANÇOIS ZBINDEN

Réalisation de
PIERRE WALKER

durée 60'



M. Bezençon, Directeur Général de la Société Suisse de Radiodiffusion, et M. Carrelli, Président de la Radiotelevisione Italiana, se félicitent avec Jacques Perret et Jean Forest, auteurs de la « Composition de Calcul », Prix Italia 1956 pour les œuvres dramatiques.

documentaires

ALLEMAGNE

**Der Tag von Hiroshima
Hiroshima**

Pièce radiophonique de
ERWIN WICKERT

(à l'occasion du dixième anniversaire
de la première explosion de la bombe atomique)

durée 59'

BELGIQUE

**Per Autoferro door Columbia
By autoferro through Columbia
L'autoferro en Colombie**

Un documentaire radiophonique
de
HUBERT VAN DE VIJVER

Musique de
LOUIS DE MEESTER

Réalisation de
BERT BRAUNS

durée 28'

ETATS-UNIS

**Sounds of my city
Sons de ma ville**

Un documentaire sonore de
TONY SCHWARTZ

durée 33'

FRANCE

**These sound-waves that surround us
Ces ondes qui nous entourent**

Un documentaire de
PIERRE FROMENTIN

D'après les travaux
et les enregistrements exécutés
en Afrique et en Amérique du Nord
par

HERBERT PEPPER

Réalisé par
MARGUERITE TARAYRE

durée 29' 30''

ITALIE

Cronaca di una strada
Chronicle of a thoroughfare
Petite histoire d'une route

Documentaire de
GIGI MARSICO
Musique originale de
PIERO ANGELA

durée 29' 30''

PAYS-BAS

Our friend - the enemy
Notre ami - l'ennemi

Composition de
BOB USCHI
et
GABRI DE WAGT
Musique de
HANS LACHMAN

durée 27' 50''

POLOGNE

The Story St. Mary's Bugle-call
L'Histoire du « Hejnal » de Cracovie

de
JERZY JANICKI
et
STANISLAS ZIEMBICKI
Mise en ondes de
MIECZYSLAW PAWLIKOWSKI

durée 45'



M. Zaffrani, Secrétaire du Prix Italia, présente au Ministre des Postes et Télécommunications Miss Ruby Mercer, Déléguée de la NAEB, qui reçoit les félicitations pour le Prix obtenu par l'américain Tony Schwartz dans la catégorie des documentaires.

LES ŒUVRES COURONNEES

JOB

Oratorio radiophonique

de

TON DE LEEUW

Texte de l'auteur tiré de la Bible

(œuvre présentée par la Stichting Nederlandsche Radio-Unie)

PRIX ITALIA 1956

pour les œuvres musicales avec texte



Ton De Leeuw

TON DE LEEUW est né le 16 novembre 1926 à Rotterdam.

Après avoir achevé ses études, il a suivi des cours de composition avec Henk Badings (dont l'ouvrage intitulé *Oreste* a obtenu le Prix Italia pour la musique en 1954), avec Olivier Messiaen (analyse et esthétique musicale) et avec Thomas De Hartmann (orchestration). La liste de ses ouvrages comprend:

Compositions symphoniques:

Symphonie pour instruments à cordes.

Symphonie pour instruments à cordes et percussion.

Suite pour orchestre « *Plutos* ».

Concert pour violon et orchestre.

Musiques pour ballets, œuvres de théâtre et de radio etc.

Musique de chambre:

Sonate pour deux pianos.

Sextuor pour violon, alto, violoncelle, hautbois, clarinette et basson.

Sonate pour violon et piano.

Sonatine pour violon et piano.

Compositions pour piano:

Cinq études.

Quatre études rythmiques.

Trois études africaines.

Six danses etc.

Compositions vocales:

Lieder sur des textes de Rilke, Mistral, Lorea

Lieder sur des poèmes médiévaux.

Compositions chorales:

Prière (texte du Coran).

Messe.

Quatre chansons.

Le texte de Job a été tiré de la Bible et a été choisi par l'auteur pour sa beauté littéraire et pour l'émouvante personnalité de Job, telle qu'elle nous est transmise par l'Écriture Sainte. Il est, en définitive, l'expression de tous les sentiments que la désolation peut susciter dans l'âme humaine. En ce sens il représente une valeur universelle reconnue de tous temps.

La réaction des amis de Job forme un contraste surprenant par l'esprit pharisaïque de leurs propos. Raison pour laquelle ces amis sont présentés — contrairement au texte biblique original — non comme des individus pris à part, mais comme un groupe unitairement conçu. Pareil contraste est souligné, du point de vue musical, moyennant l'opposition de la voix en solo de Job au chœur. Elie, le quatrième ami de Job, est présenté comme intermédiaire entre Job et Dieu (il comprend, en effet, mieux que les autres, la signification des malheurs de Job et lui indique la voie qu'il doit suivre).

Dieu souligne à travers les questions qu'il pose — questions auxquelles les hommes ne peuvent donner de réponse — sa grandeur et le mystère de ses actions. Il pose une limite précise aux possibilités de la raison humaine. Musicalement Dieu est représenté par le Chœur.

Le commencement et la fin de l'œuvre suivent l'ordre chronologique du texte biblique. La Pastorale décrit la félicité de Job; puis les Messagers annoncent les malheurs qui approchent. Dans la suite, après l'intervention de Dieu, Job se retrouve finalement dans son état primitif de félicité. L'œuvre se termine ainsi par le retour du thème de la Pastorale, sur lequel elle avait commencé.

Ton de Leeuw a exploité dans la partition de son opéra les ressources d'écriture et toutes les possibilités techniques offertes par la radiophonie, de manière à atteindre la plus grande unité d'expression. L'orchestre habituel a été augmenté d'un groupe d'instruments propres à enrichir la variété de ses timbres: vibraphone, marimba, pianoforte, celeste, clavier, harpe.

Différentes perspectives acoustiques ont été employées pour varier les positions des micros et par conséquent les plans sonores. On a recouru fréquemment aux enregistrements de consécutifs et superposés, soit pour résoudre certaines difficultés musicales (intonation, etc) soit pour donner le maximum de relief aux effets sonores de perspective, soit encore pour obtenir des structures rythmiques plus complexes (la Pastorale par laquelle commence l'Opéra et le chœur des Messagers qui vient ensuite se composent de rien moins que sept enregistrements superposés).

Les variations de niveau ont été employées avec fréquence pour obtenir des effets dynamiques et des fondus croisés; en outre on a eu soin d'utiliser les systèmes de changement de vitesse, les réverbérations naturelles et artificielles.

Réflexions de Ton de Leeuw sur l'art musical

La musique d'aujourd'hui semble avoir perdu l'élan vital et le caractère éruptif qui ont provoqué — il y a un demi-siècle — un développement extraordinaire.

Sans vouloir nier le rôle de la conscience chez les grands compositeurs de cette époque, je voudrais insister sur la spontanéité et l'intuition, éléments essentiels des grandes découvertes de Stravinski, Schönberg, Bartók et d'autres.

De nos jours, on stabilise, on recherche l'équilibre. Travail bien nécessaire après l'éruption volcanique, mais infiniment dangereux.

Un héritage immense est entre nos mains; héritage qui s'étend d'ailleurs bien au-delà de cinquante ans, et qui dépasse désormais les frontières de la vieille Europe. Les limites créées par le style et la tradition s'élargissant de plus en plus, l'artiste doit faire face à un nouveau problème. Car l'héritage n'est pas toujours un appui, mais peut-être une menace pour sa personnalité.

La production musicale des dernières décennies nous montre clairement qu'il est infiniment plus facile d'employer n'importe quel moyen d'expression que d'aller à la recherche d'un langage propre.

Heureusement de vives réactions s'élèvent contre cette facilité. Mais ici encore, il y a un autre danger qui me paraît plus grave, parce que plus difficile à discerner.

Il est évident qu'on peut se défendre contre un abus de liberté en limitant consciemment les possibilités et en créant une langue qui soit aussi pure et ordonnée que possible.

En se basant sur une théorie évolutionniste — ce qui explique, mais ne prouve point le droit d'existence — on en est venu — sur la voie du dodécaphonisme — à la composition dite « totale ».

Il est pourtant à craindre que l'effort de soumettre tous les éléments sonores à l'emprise de la conscience révèle moins la supériorité de l'esprit sur la matière qu'une angoisse profonde de l'inconnu, l'incontrôlable. Mais en fuyant l'inconnu, on risque de rendre stérile le plus profond de soi-même...

En somme, il s'agit, dans les deux cas, du problème de la liberté. L'artiste créateur trouve ici une préoccupation qui dépasse en importance la division habituelle du monde musical en « dodécaphonistes et les autres ».

C'est par là qu'il faudrait commencer; tout le reste n'est que relatif dans une époque sans style au sens propre du mot. Les très grands de notre siècle ont toujours compris cela.

La découverte des moyens électro-acoustiques a élargi considérablement nos possibilités d'expression. Ici encore plus que jamais, le compositeur devra prendre position avant de se lancer dans le vide.

Malgré la distinction que l'on se croit déjà obligé de faire entre musique concrète, électronique, radiophonique, etc. il s'agit d'une même question primordiale: comment atteindre à la domination spirituelle de ce nouveau monde sonore.

Il est trop tôt pour prévoir quel sera le vrai rôle de la musique radiophonique dans l'avenir. Sans oublier l'apport énorme de la technique, il me semble pourtant que c'est surtout le développement psychologique et le développement sociologique qui doivent mériter notre attention.

Le public collectif de la salle de concert sera remplacé par un nombre indéfini d'auditeurs individuels.

Le rôle de l'exécutant sera — sinon éliminé — du moins encore plus soumis au contrôle du compositeur.

L'enregistrement d'une composition radiophonique représente une interprétation unique, qui ne peut varier.

Tous ces facteurs — et j'en passe — vont déterminer demain le visage de la musique radiophonique. Ils indiquent en même temps le vrai domaine de cet art, qui, de par ces conditions mêmes, ne peut remplacer la musique de concert, mais doit chercher une place légitime à côté d'elle. Il reste encore beaucoup à faire.

Une initiative telle que l'organisation du Prix Italia est d'un précieux appui pour tous ceux qui sentent le besoin et la nécessité de créer ce nouvel art radiophonique.

TON DE LEEUW

LA COMPOSITION DE CALCUL

de

JACQUES PERRET

Adaptation de

JEAN FOREST

(œuvre présentée par la Radiodiffusion-Télévision Française)

PRIX ITALIA 1956

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



Jacques Perret et Jean Forest

JACQUES PERRET — Né le 8 septembre 1901 à Trappes (Seine et Oise), écrivain et journaliste. Grand reporter au journal « Le Journal », de 1932 à 1939, il a publié de nombreux reportages, notamment sur *La Guerre d'Espagne*, la Catalogne, la Tchécoslovaquie. Il a fait paraître avant la guerre les romans: *Roucou*, *Ernest le Rebelle*. Prisonnier de guerre, évadé en 1942, Perret a rapporté de captivité un de ses plus grands succès *Le Caporal Epinglé*. Il publie ensuite: *Objets Perdus*, et (en 1950) *Bande à part*, qui lui a valu le Prix Interallié. Paraissent ensuite *Le Vent dans les voiles*, *La bête mousse*, *L'Oiseau rare*, *Bâton dans les roues*, *Le Machin*.

De nombreux ouvrages de Perret ont été adaptés pour la Radio. *Ernest le Rebelle* (qui a été également porté à l'écran), *Le Machin*, donné à l'antenne sous le titre *Une rentrée dans le monde*.

Jacques Perret a d'autre part écrit directement pour la radio un *Maximilien*, et prépare actuellement en collaboration avec Paul Morand *L'assassinat de la rue d'Orléans*, qui sera diffusé au cours de la saison 1956-57 par la RTF.

On tournera prochainement *Le Caporal Epinglé* avec Robert Lamoureux.

La nouvelle *La Composition de calcul*, qui a été publiée d'abord dans la « Revue de Paris », en 1947, est parue en librairie dans le recueil intitulé *Objets Perdus*.

JEAN FOREST — Sa vie est si intimement liée au cinéma jusqu'à la guerre del 1939 qu'il est difficile de les dissocier.

C'est Feyder qui le fait débiter au cinéma, tout à fait par hasard, dans *Crainquebille* en 1921. Il tourna ensuite, toujours avec Jacques Feyder, *Visages d'enfants* et *Gribiche*. Ces films sont aujourd'hui des classiques du cinéma.

Jusqu'à la guerre il tournera régulièrement et la guerre achevée il a le désir de devenir assistant pour aborder la mise en scène. Il reçoit alors les conseils de Jacques Feyder qui l'a toujours considéré comme un fils, mais la disparition prématurée de Feyder en 1948 ne lui permet pas d'atteindre le but qu'il s'était fixé au cinéma.

C'est justement par un hommage à Feyder *Le cinéma mon métier* (1948) qu'il débute comme auteur d'émission. Depuis il travaille régulièrement pour la RTF et parmi ses productions plus importantes se trouve *Une arme du Diable* qui, réalisée sous la direction artistique de René Clair, a obtenu le Prix Italia 1951.

Parallèlement à son activité d'auteur et de production, Jean Forest appartient aux cadres de la RTF depuis la guerre (Service de l'Exploitation Technique).

En classe, le maître dicte un problème de composition. Il s'agit d'un de ces problèmes comme nous avons tous eu à en résoudre au cours de notre carrière scolaire: un train, un cavalier, un cycliste partent respectivement de trois endroits différents. Connaissant leur allure respective, calculer à quelle distance, à quelle heure, en quel lieu se produira leur rencontre.

Problème d'une portée pratique considérable, comme on peut le voir.

Le petit Fernand Bellavoine, le rouquin du 6^{ème} banc, suce son porte-plume et rêve. Et voici que soudain, pour lui, les personnages du problème prennent corps et s'animent. Le cavalier, c'est naturellement l'oncle Henri qui porte une épingle de cravate en fer à cheval et est, notoirement, un turfiste fervent. Le cheval s'appelle Pyrrhus et a mauvais caractère. Pourtant Fernand n'hésite pas à sauter en croupe derrière l'oncle Henri et c'est en cet équipage que l'oncle et le neveu quittent Paris dans la brume matinale.

La randonnée la plus extraordinaire qui soit va commencer car, si le Père Théo, le vieux mécanicien de la locomotive, et son chauffeur Mimile sont pleins d'indulgence pour les cancres, il n'en va pas de même pour le cycliste. C'est lui l'ennemi, l'affreux traître aux moustaches en forme de guidon, l'homme à abattre.

Une lutte serrée s'engage tandis que la route s'allonge. Tout s'anime, tout participe à la folle randonnée depuis les petites minutes qui, tout au long du chemin, se cachent dans l'herbe et font la ronde dans la clairière, jusqu'à l'armée des grands kilomètres imbus de leur personne.

Rouge, décoiffé, la bouche entr'ouverte, le petit Fernand termine dans la précipitation la quatrième page d'opérations aberrantes et de ratures ornementales quand la voix du maître retentit:

— Je ramasse les copies!

Affolé Fernand rassemble les éléments du problème et livre une dernière bataille tandis que la voix du maître se fait plus pressante:

— Fini ou pas fini, je ramasse les copies. Comme toujours Mr. Bellavoine se fait attendre!

Deux longs doigts crayeux s'allongent vers la copie de Fernand et s'en saisissent. La féerie s'achève...

La parole est aux voix

La radio va disparaître devant la télévision; c'est un peu facile à dire, un peu simple à penser. La vitesse accélérée du progrès gâcheur nous montre, il est vrai, qu'une invention chasse l'autre avant qu'elle ait accompli sa carrière. Une machine à laver moderne est déjà démodée quand sa première lessive est à peine sèche. Et mille fois plus démodée même qu'un battoir à linge. Pourtant je ne crois pas que la radio disparaisse devant la télévision comme le fouet à mayonnaise l'a cédé au mixeur ou même comme le bec de gaz a du s'éteindre devant l'ampoule électrique. La radio a encore des choses à dire, et si on sait les lui faire dire elle doit les dire beaucoup mieux que la télévision qui a plus de choses à montrer qu'à dire.

L'éloquence n'est qu'un des aspects souvent rudimentaire de cet art de la parole dont nous attendons que la radio nous découvre un peu plus les mystères, les prestiges et les prodiges. C'est elle qui nous jouera les drames de la voix essentielle, de la voix réduite à elle-même, de la voix seule, qui n'est pas rien que l'art par excellence mais le premier moteur car si le Verbe était au commencement, encore lui fallait-il une intonation réellement créatrice et Dieu n'a sans doute pas dit que la lumière fût, d'une voix quelconque, comme nous dirions: passe-moi la lampe.

D'ailleurs il n'y a pas de voix quelconque, les plus maladroites ont leur génie, les plus insignifiantes ont quelque chose à trahir. Et les plus douées, les plus habiles, les plus inspirées, les plus subtiles, les plus généreuses, les plus magiques n'ont encore donné à la radio que de rares chefs-d'œuvre, parce que la radio se méfie du monologue. Elle ne veut pas croire que le récit de Thérémène a été fait pour le micro bien plus que pour la scène. On demande des auditions de paroles seules, exécutées par des artistes qui ne soient pas forcément des acteurs habitués aux expédients de la mimique, au soutien du décor et au secours de leur personne à trois dimensions, mais des artistes qui ne soient que des voix. La plupart des drames radiophoniques s'encombrent encore de préjugés grossièrement théâtraux, sans parler de ces bruits évocateurs et rumeurs expressives aussi opportunes parfois que des bêlements de brebis entremêlés à la Pastorale. Pour s'en tenir aux adaptations d'ouvrages littéraires, il est encore une routine qui veut multiplier les temps de dialogue sous prétexte de tenir en haleine un auditeur jugé infantile au point de ne pouvoir tolérer le ton narratif plus de quinze secondes. Au delà, c'est ce que les techniciens appellent un tunnel. Ce sont ces tunnels qu'on voudrait voir prolongés, creusés, ramifiés, explorés par des voix intelligentes et lumineuses. J'ai entendu à Rimini « Tim, pêcheur de truites », une émission de langue italienne couronnée par un des Prix Italia. Bruitage des plus discrets, rares dialogues, interminable récitation.

Je n'y ai pas compris un mot car je ne sais pas l'italien, mais la voix m'a emporté

jusqu'au bout sans lassitude; j'y ai entendu des tas de choses fort émouvantes qui étaient ou n'étaient pas dans le texte, et je me suis laissé prendre à une histoire qui était sans doute une petite histoire à moi. Les trésors de la voix appartiennent à la radio. Les grands succès de la radio ont été des succès de voix. Faites-nous des récitals de voix.

JACQUES PERRET

Mêlé très jeune à la vie du cinéma, j'ai eu assez tôt le désir de m'exprimer par l'image et l'ambition d'être un jour auteur de film. L'ironie du destin a fait de moi un auteur radiophonique. Ce changement de route ne m'a pas apporté que d'amers regrets: j'ai retiré de mon activité à la Radio des satisfactions et même des joies.

Ecrire pour la Radio peut apparaître comme une sorte de gageure à cause de la vie bien brève à laquelle sont vouées les créations radiophoniques.

A la réflexion peut-être se cache-t-il sous cette précarité un bénéfice: une grande leçon de modestie.

En fait, cette particularité conduit les hommes de métier à adapter pour ce moyen d'expression original des œuvres littéraires existantes. J'ai fait moi-même un certain nombre d'adaptations, mais je serais bien incapable de livrer la moindre clé de fabrication (en existe-t-il vraiment?), et si l'on me demandait d'en donner une définition, je dirais qu'une adaptation, pour moi, c'est avant tout, un élan, un acte d'enthousiasme, un hommage.

Ecrire pour la radio comporte des exigences; c'est quand le texte est écrit que le travail radiophonique commence; c'est une création au second degré; une émission, tout comme un film, est le résultat d'un travail d'équipe. J'avoue que c'est dans l'atmosphère artisanale du travail en commun que j'ai connu les plus vives satisfactions professionnelles.

Il s'y ajoute aussi des joies, comme je l'ai dit, par exemple: faire entrer dans l'équipe, pour un travail déterminé, un homme exceptionnel. René Clair m'a donné cette joie.

JEAN FOREST

LE JEU DU BARON

musique de
VALENTINO BUCCHI

texte de
ALESSANDRO PARRONCHI

(œuvre présentée par la RAI. Radiotelevisione Italiana)

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1956

pour les œuvres musicales avec texte



Valentino Bucchi et Alessandro Parronchi

VALENTINO BUCCHI — Né à Florence le 29 novembre 1916. Il obtint le diplôme de composition au Conservatoire Cherubini (où il enseigne actuellement) à l'école de Vito Frazzi, en même temps que sa licence en Philosophie à l'Université de Florence avec une thèse d'esthétique musicale. Artiste sensible aux instances de la société actuelle, Bucchi a toujours senti d'une façon particulière la nécessité de s'adresser à des moyens d'expression susceptibles d'être le plus largement partagés. Nombreuses en effet sont les compositions de cet auteur où la parole est mise essentiellement en relief. Rappelons-nous la cantate sur texte ombrien *Lamentation des Créatures* pour voix accompagnées par l'orchestre; les *Chœurs de la Piété morte* sur des vers de Fortini, qui obtinrent en 1951 le Prix Montparnasse; le mystère des *Laudes Evangelii*, pour la chorégraphie de Massine; l'opéra lyrique *La Contrebasse*, d'après la nouvelle d'Anton Tchekhov.

Dans le domaine de la musique instrumentale et de la musique de chambre, outre de nombreuses œuvres « lyriques » pour chant et piano, les ouvrages les plus remarquables de Bucchi sont *La ballade du silence* pour orchestre et un récent *Quartetto* pour instruments à cordes.

Valentino Bucchi en outre s'est toujours beaucoup intéressé aux problèmes techniques et expressifs de la musique pour la radio et pour le cinéma. Vainqueur en 1955 du Ruban d'Argent pour le commentaire musical du film *La Febbre di vivere* (La Fièvre de vivre), parmi ses nombreuses collaborations radiophoniques nous citerons celle qui a trait au *Faust* de Goethe.

ALESSANDRO PARRONCHI — Né à Florence le 26 novembre 1914. Lauréat d'Histoire de l'Art à l'Université de Florence, il enseigne à l'Institut d'Art de Porta Romana, dans cette ville. Il a collaboré activement aux revues « Campo di Marte » et « Letteratura », et actuellement il déploie une intense activité critique dans la revue « Paragone », et en d'autres périodiques importants.

La production poétique d'Alessandro Parronchi révèle une personnalité et une sensibilité d'artiste nettement distincte. Les recueils de vers publiés par lui sont:

I giorni felici - poésies - Florence, 1941

I visi - poésies - Florence, 1943

Un'attesa - poésies - Modène, 1949

Incertezza amorosa - poésie - Milan, 1952

Parronchi s'est consacré de même à la critique d'art dont il a assuré la rubrique dans un important journal italien, et il a publié les ouvrages suivants:

Ottono Rosai - Milan, 1945

Mario Martucci - Florence, 1942

Nomi della pittura contemporanea - Florence, 1944

Van Gogh - Florence, 1945

Rosai - Florence, 1949

On doit enfin à Parronchi des traductions dignes d'estime de Mallarmé, de Gérard de Nerval et de Maurice de Guérin.

Le Jeu du Baron est un ancien jeu populaire toscan, analogue au Jeu de l'Oie. Les dés, naturellement, font tout, suscitant avec la sortie des numéros une chaîne imaginaire d'aventures.

Au fond, il n'y a qu'un seul personnage, le « Baron », héros et victime, engagé par le sort dans une série d'aventures sentimentales, mystiques et héroïques, au rythme d'un minuscule orchestre, piaffant et populaire, de trompettes, de fifres et de tambours.

Ce petit opéra est divisé en neuf épisodes ou coups de dés, qui présentent les neuf figures principales du jeu. C'est ainsi que dans la première figure (la « Bohémienne ») le Baron nous est présenté dans une expérience pathétique: éconduit avec indifférence, d'abord il enrage et perd la tête, puis il se calme et reprend ses chimériques rêveries qui lui sont interdites. Au deuxième coup de dés, après un « petit madrigal » plein de fraîcheur du chœur des Pazzarelli (les timbrés) sur lequel vole en arabesques bizarres une voix de soprano, le Baron est déconseillé de procéder plus avant. On pressent dans l'air un présage sinistre... toutefois le Baron qui, comme tous les timides, possède le courage du désespoir, continue. Mais au troisième coup de dés l'esprit de notre héros en revient au songe de son amour perdu, tandis que résonne le glas funèbre de la mort et de la folie. Et ainsi de suite, pour cinq autres coups (la « Bataille », les « Buveurs », les « Pélerins », la « Prison », le « Nécromancien »).

Des aventures capricieuses, variées et vraiment étonnantes, arrivent à notre Baron toujours aveuglément à la merci du sort indiqué par les figures du jeu, jusqu'à la dernière qui lui surviendra quand, suivant l'exhortation du « Tiratutti » — le « deus ex machina » de toute l'histoire — s'abandonnant dorénavant à la vie, il réalisera à la perfection sa destinée, en se plaçant dans le casier final de la « Victoire ».

Dans le *Jeu du Baron*, outre le protagoniste (baryton) il y a deux solistes: un soprano (la « Bohémienne ») et une basse (le « Nécromancien »). Le chœur prend part aux péripéties en les commentant ou se personnifiant lui-même par les figures, tandis que la narration repose sur un ensemble de voix de récitants qui représentent le personnage du « Tiratutti ».

Valentino Bucchi et Alessandro Parronchi exposent leurs idées sur l'œuvre radiophonique

Deux solutions se présentent aux auteurs d'œuvres radiophoniques: celle qui bénéficie des ressources techniques les plus perfectionnées dans la façon de traiter le « ruban », et celle qui considère le moyen radiophonique du point de vue d'une « nouvelle dimension d'écoute ». Les auteurs du *Jeu du Baron* ont choisi carrément la seconde, misant par conséquent sur les valeurs poético-musicales en général, et en particulier moyennant un rythme élémentaire dans la facture des vers, qui sollicite pour la sonorité une économie de timbres adéquate.

V. Bucchi avait offert, avec les musiques pour l'édition radiophonique du *Faust* de Goethe, établie par Corrado Pavolini, un exemple-limite quant à l'exploitation formelle des ressources de ce qu'on appelle la « colonne sonore ». Le cas du *Jeu du Baron* est, au contraire, différent. Ici le minuscule orchestre de « trompettes, fifres et tambours », s'il crée ce type de sonorité appropriée aux exigences de netteté de l'écoute radiophonique, apparaît toutefois conditionné surtout par les nécessités intrinsèques de la composition musicale.

Pour ce qui regarde le texte poétique de Parronchi, il est bien loin de la ligne du « livret » traditionnel, non point tant pour les interruptions du chœur parlé que parce qu'il substitue à la fixité des « scènes traditionnelles » le fil conducteur d'une action ininterrompue, telle que seule peut l'offrir la radio, transfigurant la mécanique du « jeu » en élément de contrastes passionnels et grotesques.

Il semble possible que la « nouvelle dimension d'écoute » de la radio acquière, pour la musique, la même fonction que le cinéma est en train de revêtir par rapport au théâtre (à l'égard duquel il introduit un moyen plus analytique, en satisfaisant toutes les exigences de celui-ci, même s'il ôte au spectateur l'impression de la présence physique de l'acteur). Le cinéma, certes, a donné en outre des ouvrages articulés sur sa technique exclusive, et dont certains peuvent être considérés comme des chefs-d'œuvre du genre. Mais pour la radio également, toute une forme nouvelle de langage semble désormais conditionnée par les nouvelles possibilités d'écoute qu'elle offre, et qui se fondent sur l'aspect « qualitatif » du fait sonore (la puissance de sonorité, en effet, ne dépend pas, à la radio, de la quantité des instruments employés) et sur la dynamique du « montage » (élément poétique et non technique).

Les applications et les développements de cette façon de concevoir, alors qu'ils peuvent être innombrables, ne semblent proposer au langage musical aucune déviation de sa propre nature, mais l'invitent plutôt à la recherche de ce qui est essentiel, à la synthèse,

à un enrichissement constant. L'important est de ne pas se laisser suggestionner par le moyen technique nouveau: il faut non pas se mettre à sa portée, mais le devancer.

VALENTINO BUCCHI

ALESSANDRO PARRONCHI

BALLADE POUR TIM, PECHEUR DE TRUITES

radio-drame

de

CARLO CASTELLI

(œuvre présentée par la Société Suisse de Radiodiffusion)

PRIX DE LA RADIOTELEVISIONE ITALIANA 1956

pour les œuvres littéraires ou dramatiques avec ou sans musique



Carlo Castelli interviewé par Sergio Zavoli, ancien lauréat du Prix Italia 1953

CARLO CASTELLI — Né dans la Suisse italienne en 1909. Entré vers la vingtième année à Radio Monteceneri, à l'époque même où cette station était inaugurée, il y exerça longtemps le rôle d'annonceur et de radiochroniqueur, pour se consacrer ensuite particulièrement au théâtre-radio et à la création radiophonique.

Auteur de plusieurs radiodrames, entre autres *Gli innamorati dell'impossibile*, qui jouit d'une notoriété internationale, il est aujourd'hui à la tête de la section des œuvres en prose à la Radio de la Suisse Italienne et correspondant auprès de la Radiotélévision Italienne.

Membre de la Société des Ecrivains Suisses, collaborateur de journaux et revues littéraires, il a publié des romans, des nouvelles et des pièces de théâtre entre lesquels nous mentionnons:

Sole negli occhi

Saturnino e le ombre

Gli uomini sono tristi (Prix Schiller, 1950)

La porta aperta

L'altra vita (Théâtre)

Tim est le pêcheur de truites le plus fameux de la contrée. Il connaît en détail les moindres recoins de chaque lac et de chaque torrent. Les habitudes des truites, leurs préférences et leurs humeurs n'ont pas de secrets pour lui. Ses retours de pêche sont tous caractérisés par un fait mémorable.

Il a remonté le torrent pour capturer la plus grosse truite qui ait jamais hanté un cours d'eau, mais aussitôt la lutte qu'il engage avec elle s'avère des plus exténuantes et d'un succès douteux: la Bête est là certainement dans son refuge, mais rivalise avec lui de ruse et d'agilité. Les heures passent, et c'est la première nuit; passent un autre jour et une autre nuit encore. Le pays est dans l'anxiété pour Tim qui n'est pas revenu: on discute les motifs probables de son absence, on se perd en conjectures, on organise des expéditions de secours. A la fin les journaux eux-mêmes s'intéressent à l'affaire et annoncent la disparition de Tim, le pêcheur de truites. Or il est toujours là-haut, acharné dans son effort, seul avec lui-même, le torrent et la truite insaisissable. Dans un moment de faiblesse il en est venu — lui, Tim! — à acheter quelque truites à un maraudeur de pêche à temps perdu: ainsi, outre le doute, s'est désormais insinuée dans son esprit l'humiliation.

Quelque temps se passe encore et Tim ne revient pas: le voici à bout de forces et blessé, mais ce qui le retient c'est le fol espoir de triompher et le sentiment de sa honte. Au village on s'habitue peu à peu à l'idée de sa mort parmi les montagnes et la curiosité d'un chacun cesse d'être en éveil: sa mère seule continuera à attendre Tim.

L'histoire de Tim et des journées décisives passées là-haut parmi les vallées impraticables de son pays est dans un certain sens l'histoire de l'homme à la recherche d'un idéal, du bonheur qui n'est qu'un mythe.

L'action s'ordonne sur trois « plans » différents et l'aventure est vue et interprétée en autant de situations. Celle des « Chamois » et des « Ecureuils », qui représentent les guides partis de deux points différents à la recherche du pêcheur disparu. Celle des habitants de l'endroit qui suivent de chez eux l'événement selon une perspective personnelle, qui ont leur mot à dire sur le compte de Tim et sur sa disparition: le maître de musique, le chef de la police, le contrebandier retraité, le curé, le journaliste à la chasse de nouvelles, la mère, chacun réagit en effet d'après ses sentiments, son caractère. La troisième situation enfin est celle du protagoniste qui peu à peu monte à la poursuite de la grosse truite et commente en monologues intérieurs ses démarches et ses pensées, évoque ses aventures passées au bord de la rivière et exprime sa « vérité » sur lui-même.

Ecrire pour la radio

Hélas, écrire est en soi déjà terriblement difficile. Pour la radio, ensuite, pour ce miroir vocal sans merci et d'humeur on ne peut plus mystérieuse, rien ne servirait de faire l'entendu ou de s'armer de toupet, seule une large expérience, et tout juste, pourra vous sauver.

En ajoutant à cette condition « sine qua non » une multitude de dons incertains ou occasionnels, que le hasard et les circonstances mettent plus ou moins en relief et qui pourront se transformer de ce chef en chose artistique et poétique, laquelle devra se frayer la voie à travers les caprices d'un haut parleur « de famille », entrer sans crier gare, et là, faire taire ou oublier un gosse qui piaille, une porte qui claque, une maladie qu'on soigne, l'indifférence ou l'ennui stagnant, être capable de rendre attentifs des oreilles distraites et des gens habitués à ne voir que par leurs yeux.

Non la chose écrite par conséquent, le mot lu ou à relire dans l'intensité d'eux-mêmes, à présent ou plus tard, quand l'heure et la lumière seront favorables, mais le mot devenu parole, voix et son, écouté ou et non, perdu, échappé dans son sens le plus vrai, se prêtant aux équivoques et aux humeurs de l'interprète, qu'on ne repêche plus, qu'un rien suffit à changer et à laisser définitivement pris pour une autre dans le souvenir.

Aujourd'hui encore, après une trentaine d'années d'expérience, je prétends qu'il est toujours très difficile, même aux praticiens de la Radio, de pouvoir déchiffrer à coups de règles ou d'exemples ou d'essais l'obscur mécanisme qui explique le succès d'une œuvre radiophonique. Non plus que ne peuvent l'expliquer les poètes et les écrivains pour leurs ouvrages écrits et imprimés.

Naturellement, ce qui importe c'est de « faire », et personne ne demande une assurance préventive contre l'insuccès ou une garantie anticipée de réussite. Le fait, d'ailleurs, que beaucoup d'écrivains et de poètes dédaignent d'écrire pour la radio ou ne se soucient pas de composer sous forme radiophonique, ne signifie nullement que ce genre de « braille » universel soit répudié par eux comme étant sans valeur artistique ou sans nécessité aucune: ils n'ignorent pas que souvent ce sont précisément des poètes et des écrivains qui ont « forgé » (comme disait Shae) la preuve du contraire. Et il ne serait pas difficile d'exhiber plus d'un nom retentissant lorsqu'on feuillette le répertoire radiophonique ou qu'on se rappelle certains lauréats du Prix Italia.

D'autres causes leur interdisent de s'engager d'une manière constante ou définitive. Entre autres, le caractère même de la radio, qui est dynamique. Puis leur fidélité, par profession et par passion, au texte, au livre, à la presse, qui en somme, tant bien que mal, restent et sont là, il faut bien le dire, statiques: nous pouvons les compter, les palper avec tendresse, minces ou épais, de couleurs vives, témoignages d'une activité, d'un intérêt,

d'un métier, tandis que la radio dévore et détruit toute création dans l'instant même où elle la met au monde, et que de toute l'activité déployée par un écrivain radiophonique, même au cours d'une très longue carrière, il ne reste plus à la fin qu'un monceau de manuscrits. Et comme on le suppose bien, sans vie.

Mais sur ce point il y aurait beaucoup à dire. En certains pays les ouvrages écrits pour la radio sont imprimés. Il s'agit là d'une intelligente initiative.

C'est pour cette raison aussi que la parole radiophonique, lorsqu'elle a réellement atteint son but, de poésie, de narration ou de culture, devrait pouvoir intéresser la presse, fût-ce en cette forme particulière, comme digne de faire partie du trésor des humanités d'une époque et d'une civilisation.

J'entends par là que la « destinée » du radiodrame, de la composition radiophonique est la transmission, comme l'est pour la musique l'exécution et pour les arts figuratifs le tableau ou la muraille, etc... Toutefois on imprime les compositions musicales, et aussi les tableaux et les fresques et les sculptures. Et l'avantage qu'en retire la culture est énorme.

Mais voici une autre raison, non secondaire, qui s'ajoute à ce que je viens d'exposer. L'ouvrage radiophonique dans la plupart des cas n'assure pas le pain de l'artiste et moins encore son beurre, puisque loin d'être comme le livre ou la comédie à succès, il n'a qu'une vie éphémère, et ne peut compter sur les traductions. Une transmission, deux, trois, et le voilà mort, il s'évanouit.

La télévision qui, grâce à l'image, fatalement suscite l'engouement du public, est une sirène riche de grandes possibilités à venir: un jour ou l'autre elle obligera la radio à se mettre sur d'autres voies particulières, à se vouer à des tâches spéciales. Je ne vois pas pourquoi l'œuvre radiophonique, avec son vaste et important répertoire, ne pourrait être immédiatement convertie en télévision. Il existe de nombreux manuscrits qui pourraient devenir d'excellents scénarios de télévision et remplacer les comédies du répertoire de théâtre que la télévision diffuse aujourd'hui mais qui s'avèrent, de par leur nature même et leur naissance, peu faits pour la projection à l'écran. Ceux-ci ne constituent rien d'autre qu'une position de repli, exactement ce qu'est le théâtre pour la radio, capable d'amuser ou d'instruire, indépendamment de l'avantage qu'on en retire pour la connaissance générale du théâtre à travers le texte et les figures qui l'animent.

Il est d'autres causes qui empêchent les poètes et les écrivains d'apporter une contribution plus étendue à la composition radiophonique dans ses nombreuses expressions et ce pourraient être celles qui interdisent, à quiconque est étranger aux studios de production, d'abord de plain pied le monde radiophonique (ainsi qu'on pénètre dans un cercle littéraire ou dans une librairie) pour connaître les possibilités, les moyens, les ressources techniques, les « trouvailles » de chaque jour qui sont le fait des praticiens.

Que d'heureuses rubriques, et combien de radiodrames sont nés presque involontairement d'un effet sonore entendu en discothèque, des surprises d'un « filtre », d'un écho, d'une superposition de voix, du changement de vitesse imprimé à une plaque de gramophone, des ressources infinies du « montage ».

A ce sujet il ne sera pas difficile d'objecter que la validité d'un ouvrage de radio ne se mesure pas au nombre et à la fortune de ses trouvailles plus ou moins grandes ou petites, qu'il ne saurait être estimé d'après le nombre et la fonction des musiques insérées, ou par la « forme » et par la technique dont on s'est servi.

Un instant, tout cela avait acquis une importance à vrai dire exagérée, qui eut pour résultats de brouiller les idées (et l'écoute), aboutissant à des excès qui finirent par réduire la parole à des fonctions d'importance secondaire, pour laisser à l'effet sonore, au bruit, le soin d'être l'élément conducteur et l'animateur de la composition.

La radio a voulu et veut, il est vrai, passer aussi par cette phase expérimentale: chaque art a ses excès et ses expériences propres à le féconder. Mais la parole, le « verbe », est et sera en définitive ce qui compte, ce qui fait le drame, la comédie ou la satire au micro. Et en dehors du micro.

Et nous voici ramenés, comme dans un jeu d'enfant, à notre point de départ. Ecrire pour la radio est chose difficile.

Car, ne nous faisons pas d'illusions, ici plus qu'ailleurs il faut écrire pour les autres. Pour les autres qui ne sont pas le public familier fidèle au roman, à la nouvelle, à la poésie, et ne représentent pas une certaine catégorie de société de culture. C'est tout un monde inconnu et incalculable, peut-être cent auditeurs un soir, peut-être un million un autre soir. Et notre parole s'adresse en même temps à l'humble et au puissant, à l'homme instruit et à l'illettré, au savant et au naïf, à l'innocent et à celui qui connaît la vie. Et tous en sont les juges sans appel.

Notre parole s'adresse au royaume de l'incertain et de l'hypothétique; elle est écoutée par les indulgents, bien sûr, mais aussi par des gens qui n'auraient jamais acheté un seul de nos livres; par ceux qui se moquent de nous et par ceux qui nous adorent...

Je n'apprends rien à personne et ces quelques considérations courent les rues. On en pourrait faire d'autres, naturellement, à l'infini...

Ecrire pour le micro est difficile, et il est difficile pour ne pas dire impossible d'expliquer comment on doit s'y prendre; ce n'est qu'une fois le travail fait, et transmis, que nous pourrions peut-être nous rendre compte de certaines petites choses.

Si l'on me demandait un décologue pour le débutant qui se prépare à composer un travail pour la radio, je lui exposerais l'aventure de la façon suivante:

Mettre une chemise lavée et repassée.

Entrer sur la pointe des pieds.

Ne pas ennuyer.

Raconter notre histoire, ce qui nous intéresse en ses détails les plus crus et les plus compliqués, sous une forme de rédaction aussi simple que l'Evangile.

Décrire nos rêves quotidiens, tels qu'ils sont, avec étonnement et précaution comme s'il s'agissait d'aventures immenses.

Poser les paroles, qui en vérité sont des pierres, l'une à côté de l'autre avec le bon goût exercé du mosaïste, car toutes peuvent dans une certaine mesure étonner et rendre attentif, mais aucune ne doit blesser.

Les vulgarités sont si faciles à construire (et les poubelles du monde en sont remplies), que je m'étonne un peu d'en trouver jusque chez les artistes et dans leurs créations.

Sans compter qu'il n'est pas permis de se rendre en visite, sale et débraillé, chez autrui, auprès d'inconnus qui vous reçoivent. Nous devons considérer souvent que nous sommes attendus en habit de cérémonie.

En somme, faire en sorte que celui qui nous reçoit, l'auditeur, n'ait rien à craindre pour son intimité, pour les paisibles rêveries de grand'papa, pour celles non moins paisibles de bébé.

Par les jeux de mots, la plaisanterie, la satire, la polémique, l'invective, ne pas nuire à notre clocher, à notre pays.

Se retirer avant de se rendre importun. Bien avant. Laisser à notre hôte le désir de nous revoir.

Enfin, règle d'or essentielle: avoir vraiment quelque chose à dire.

Toutes ces conditions et indications observées et mises en pratique (le lecteur saura en ajouter de nombreuses autres de mémoire), les difficultés d'écrire pour le micro sont-elles vraiment résolues?

Moi qui suis là bêtement à faire la leçon, c'est ce que je me demande tous les jours.

CARLO CASTELLI

SONS DE MA VILLE

documentaire sonore

par

TONY SCHWARTZ

(œuvre présentée par la National Association of Educational Broadcasters - U.S.A.)

PRIX DE LA FEDERAZIONE DELLA STAMPA ITALIANA 1956

pour les documentaires, radioreportages, magazines



Tony Schwartz

TONY SCHWARTZ — Est un jeune artiste « employé de commerce ». Né à New-York où il a toujours vécu, sa vocation irrésistible est d'enregistrer tous les genres de sons et de rumeurs. Beaucoup de ses enregistrements ont été utilisés par des Sociétés industrielles de disques et sa collection n'a pas d'égale, tant pour la qualité que pour le contenu.

C'est à Tony Schwartz que l'on doit l'originale initiative d'envoyer des lettres enregistrées à des correspondants du monde entier. Grâce à l'impulsion qu'il a su donner en outre à ce système inauguré il y a huit ans, les récentes conquêtes de la technique de l'enregistrement trouvent dans ce domaine un nouveau champ d'application de plus en plus étendu.

New York, comme toutes les grandes villes, n'est qu'une agglomération de petits groupes ethniques reliés entre eux par la nécessité de leurs rapports, de genres de vie qui sont venus peu à peu se greffer ou s'adjoindre aux coutumes héritées ou occasionnelles que peut offrir le hasard des rencontres. Chacun de ces groupes conserve encore à l'heure présente, grâce à l'apport de courants migrants qui ne cessent de les alimenter, un fonds d'expressions locales et raciales des plus typiques: chants, danses, cérémonies religieuses.

En outre, la ville s'exprime par des voix et des rumeurs qui semblent sortir de sa structure même, des édifices, des eaux, des arbres, de sa hauteur et de son extension: rues, places, ponts et quais. Là est son âme secrète, celle qu'on perçoit le plus aisément, il va sans dire, mais la plus difficile à interpréter.

Dans ce programme, par le simple pouvoir d'évocation d'un mot ou d'un bruit, l'auditeur peut se faire une idée exacte de ce qu'il entendrait s'il se trouvait à New-York. Il lui est même possible de percevoir l'état d'âme de ceux qui l'habitent et cet héritage de sentiments et de mentalité qu'ils ont apporté avec eux de tous les coins de la terre.

C'est tout le dynamisme de la grande cité qui nous est rendu à travers le rythme et la diversité des séquences sonores.

Technique de l'enregistrement

Sons de ma Ville a été préparé comme radio-programme pour être présenté à la Station Radio WNYC (the Municipal Station of New York City) et comme documentaire en vue de prendre part au Concours pour œuvres radiophoniques du Prix Italia. Chaque minute de ce programme est documentaire, y compris la narration. Tous les enregistrements de celui-ci ont été considérés comme échantillons de sons et de même le langage parlé et la musique. J'ai voulu que ce programme répondit à la question: « Que peut entendre une personne qui vit à New York ou visite cette ville? ». Le moindre détail, dans sa présentation, a donc été conçu pour répondre à cette demande dans une autre dimension. J'ai espéré que ceux qui ne parlent pas anglais pourraient entendre et goûter ce programme. Même ceux qui ne parviendraient pas à discerner les mots anglais d'un petit enfant ou d'une vieille dame, pourraient dire toutefois que les enfants et les personnes âgées entrent dans la composition des rumeurs de ma ville. Le matériel de ce programme a été enregistré durant les neuf dernières années et a requis un peu plus de deux mois pour être rassemblé et réalisé.

Je voudrais dire en quelques mots comment l'idée m'est venue de procéder à cet enregistrement.

Je me suis vivement intéressé à enregistrer l'expression acoustique de la vie qui nous entoure. L'ensemble des matériaux réunis pourrait être appelé folklore, mais la définition que le dictionnaire donne de ce mot en tant que « mœurs et coutumes traditionnels, croyances, proverbes ou récits inconsciemment gardés par une population » n'embrasse pas exactement ce que j'ai enregistré, étant donné que je m'intéresse aussi aux données qui proviennent de la vie de tous les jours. Ma curiosité s'est portée principalement vers la recherche du matériel susceptible d'exprimer la population et sa manière de vivre.

Dans le passé, les outils indispensables à l'exercice de ce métier, aussi bien dans le domaine de la parole que dans celui du son, étaient la plume et la machine à écrire. Je suis venu à une époque où se perfectionnait un nouvel instrument: l'enregistreur magnétique. Cet instrument nouveau m'a permis de songer à un autre moyen d'expression tout différent.

L'enregistrement magnétique (ruban effaçable et enregistreur à fil) permet à la classe moyenne d'entreprendre des projets qui n'étaient jadis accessibles qu'à des particuliers pourvus d'une large aisance ou à des bibliothèques. Au cours de mon existence, j'ai rencontré de nombreux sujets dignes d'être étudiés et présentés sous une forme perceptible à l'ouïe. Beaucoup de ces études coïncident avec les intérêts de fondations organisées, de sociétés productrices de disques ou avec l'industrie radiophonique. D'autres zones

de ce matériel (pour diverses raisons) n'intéressent pas les groupes susdits ou ne peuvent être traitées par eux. Je considère que des gens comme moi peuvent s'enfoncer dans ces régions inexplorées. M'est avis aussi, que puisque des personnes appartenant à la classe moyenne peuvent se permettre ce genre de travail, il n'y a plus lieu de se soumettre aux différentes formes de restriction et de censure imposées, le cas échéant, par les institutions et par l'industrie. Parlant de censure je ne fais nullement allusion à celle de l'Etat. Je me réfère au contraire à ce genre de censure impliquant des considérations de cet ordre: « Quelle sera la valeur commerciale? » ou bien: « Quelqu'un mettra-t-il des bâtons dans les roues en soulevant des objections? », etc... Les seules restrictions auxquelles je dois me soumettre sont celles qu'imposent les limitations de mon intelligence, de mon savoir faire et de mon outillage. Pour me permettre cette liberté, je dois être capable de gagner ma vie à l'aide d'une autre profession. Pour l'instant, seule une partie de mes gains provient de mon travail d'enregistrement, et cela est dû au fait que je choisis des travaux où coïncident mon intérêt pour le sujet et la valeur commerciale que le sujet représente. Le restant de mes gains provient de l'exercice de ma profession dans le domaine commercial de la publicité artistique.

La radio et l'enregistrement ont toujours offert, dans l'ensemble, un champ d'activité culturelle à ceux qui ont choisi ce moyen d'expression et qui cherchent à l'exploiter dans le monde de l'industrie. Les personnes et le matériel propres à être enregistrés ou transmis ont toujours été attirés vers le microphone ou dans ses parages. Les choses qui m'intéressent davantage sont celles qui arrivent habituellement au cours de la journée, et ces choses-là ne peuvent être recréées d'une façon effective. Je sentais le besoin de travailler pour le perfectionnement de l'outillage, de la technique, de manière à pouvoir porter le microphone dans la vie et y enregistrer ce qui s'y trouve. Je désirais aussi que mon outillage et moi-même figurent le moins possible dans les épisodes. Pour moi, l'acoustique ne constitue pas un problème. Que quelqu'un parle dans une petite chambre ou en plein air, cela n'a aucune importance: je fais seulement de mon mieux pour enregistrer ce que l'on dit. Je n'ai jamais trouvé personne qui ait des objections à faire sur le lieu où les enregistrements ont été effectués; je dirai même, au contraire, que l'on préfère en général entendre des gens qui se trouvent en des situations acoustiques variées.

Mes enregistrements, je les fais en menant mon existence habituelle. Je porte toujours avec moi un petit enregistreur portatif. J'en ai perfectionné l'outillage à tel point que pour chaque épisode je peux effectuer des enregistrements qui vont d'un degré moyen de fidélité au maximum, et celui-ci à partir de quinze secondes après le commencement de l'épisode lui-même ou après le moment que j'en ai pris connaissance. Mon travail peut me conduire dans une imprimerie. Les bruits, les péripéties, le jargon d'un métier peuvent être enregistrés en quelques minutes en dehors du temps requis par ma profes-

sion. En me rendant au travail, je peux avoir l'occasion d'enregistrer tout ce qu'un conducteur de taxi ou d'autobus peut me raconter sur son service ou sur d'autres aspects de sa vie. Mon retour à la maison, à pied, après avoir dîné au restaurant, peut me fournir l'occasion de rencontrer un prédicateur ou un musicien des rues. Une tournée le samedi matin dans les grands magasins (« supermarket ») peut me procurer trois ou quatre chansons ou comptines de gosses qui jouent ou qui sautent à la corde. Je me suis aperçu que le meilleur moyen d'aborder les enfants comme les adultes est celui de se comporter loyalement avec eux. Me mettre à la place des gens et chercher à les comprendre, est ce que je peux faire de mieux pour trouver la clef des meilleurs travaux d'enregistrement.

Je considère mon travail d'enregistrement comme un moyen d'expression et de communication. Mes programmes et mes enregistrements expriment mes sentiments et mes idées sur la vie qui m'entoure. Je sens que je les ai rendus avec efficacité quand les gens comprennent et entendent ce que j'ai cherché à exprimer et répondent avec une part de cette émotion que j'ai moi même éprouvée à ce sujet. Je ne crois pas que les programmes radio et les enregistrements puissent être produits hâtivement, car je considère que le documentaire qui enregistre des prémisses et des projets, comme les enfants, a besoin de compréhension, de temps et d'amour pour arriver à maturité.

TONY SCHWARTZ

REALIZZATO INTERAMENTE NEGLI
STABILIMENTI TORINESI DELLA ILTE
INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE
CORSO BRAMANTE N. 20 - TORINO
FINITO DI STAMPARE IL 28 GENNAIO 1937

Scanned from the National Association of Educational Broadcasters Records
at the Wisconsin Historical Society as part of
"Unlocking the Airwaves: Revitalizing an Early Public and Educational Radio Collection."



A collaboration among the Maryland Institute for Technology in the Humanities,
University of Wisconsin-Madison Department of Communication Arts,
and Wisconsin Historical Society.

Supported by a Humanities Collections and Reference Resources grant from
the National Endowment for the Humanities

MITH MARYLAND INSTITUTE FOR
TECHNOLOGY IN THE HUMANITIES



**WISCONSIN
HISTORICAL
SOCIETY**



WISCONSIN
UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON



Any views, findings, conclusions, or recommendations expressed in this publication/collection do not necessarily reflect those of the
National Endowment for the Humanities.